الوسطية العربية

الكتاب السابع

الوسطية والقصة القصيرة

تأليف

الدكتور/ عبدالحميد إبراهيم

المقدمة

ليست الوسطية هي مجرد توازن بين أمرين ، كما يفهم كثير من الناس ، إنها أكبر من ذلك بكثير ، فهي مذهب متكامل يضرب بجذوره في أعماق المكان ، ويمتد بفروعه إلى عنان التاريخ.

هناك تياران يتقاسمان تاريخ الحضارات الإنسانية :أولهما غربي ، يبدأ من الإغريق ويمتد حتى الأوروبيين أما الآخر فهو شرقي يبدأ من إبراهيم ، ويمتد عبر إسماعيل وموسى وعيسى ومحمد ، عليهم جميعا أفضل الصلاة وأزكى السلام .

والتياران يختلفان اختلاف الضد للضد ن فالشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان ، قد يتحاوران ولكنهما لا يندمجان في بنية واحدة .

إن التيار الأول يعتمد على العقل في معظم أفكاره . وقد تمثل في أعلام كثيرة من كبار الفلاسفة والمفكرين من أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وماركس وسارتر . حتى الدين في هذا التيار يتحول إلى جدل عقلي ، فالمسيحية حين انتقلت إلى أوروبا تعرضت لجدل كبير حول العلاقة بين اللاهوت والناسوت ، وفي ظل هذا التيار نشأت وسطية أرسطو.

أما التيار الآخر ، فقد تمثل في الدين ، وفي نخبة كبيرة من الأنبياء والمرسلين ، بشروا بالأديان السماوية الثلاثة : اليهودية والنصرانية والإسلام . وهي أديان تؤمن بقوة عليا ترشد العقل وتبارك خطواته . حتى الفلسفة في هذا التيار تتحول إلى طقوس سلوكية والى عبادات صوفية ، وفي ظل هذا التيار ازدهرت الوسطية العربية الإسلامية .

فوسطية أرسطو تختلف عن الوسطية العربية الإسلامية اختلاف التاريخ والثقافة والمكان والزمان .

إن وسطية أرسطو تقوم على جدلية عقلية يمتزج فيها الأمران ، وتضيع خصائص كل أمر في تركيبية واحدة .

أما الوسطية العربية الإسلامية ، فإنها تحتفظ بالأمرين متجاورين ، إنها تقوم على الاختلاط لا على المزج ، مما يجعلها تتميز بالوضوح ، وضوح الطبيعة العربية حولها ، فالليل ليل والنهار نهار والبحر المالح لا يختلط بالبحر العذب .

وقد قامت وسطية أرسطو على آراء نظرية تنبت من عقل فيلسوف وتنمو بين خاصة من الفلاسفة ، ومن هنا اتصفت بالسكون ، والإله عند أرسطو سكون مطلق يحرك الأشياء ولا يتحرك .

أما الوسطية العربية الإسلامية فهي تتصف بالسلوك وتعيش بين عامة الناس في أعماق الحياة ، إنها دين لا يقف عند الأفكار النظرية بل يحولها إلى عبادات ومواقف ، ومن هنا اتصفت تلك الوسطية بالحركة ، والقرآن الكريم يلفت الأنظار إلى الأشياء في حركتها الدائمة فالليل يكور النهار ، والظل يتحرك مع حركة الشمس " ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ، ثم جعلنا الشمس عليه دليلا . ثم قبضناه ألينا قبضا يسيرا ، وهو الذي جعل الليل والنهار خلفة لمن أراد أن يذكر أو أراد شكورا "

والحركة في ظل الوسطية العربية الإسلامية ، ليست عشوائية ، إنها محكومة بقوة عليا والإنسان في ظل تلك الحركة ، يؤمن بالقضاء والقدر ، يأخذ بالأسباب في الماديات ثم يتوكل على الله في النتائج ، ومن هنا اتصفت بالسكينة التي تسمى بالمكتوب ، حتى لو خالف ذلك هواها .

إن السكينة في تحليلها الأخير تقوم على موقف وسطي ، فليست هي انزعاجا وقلقا وسخطا يشبه حمية الجاهلية ، وهي في الوقت نفسه ليست سكونا ولا عدما يشبه النيرفانا الهندية ، إنها تجمع بين السكون والحركة في تركيبة واحدة فهي متحركة وساكنة ، مثلها مثل الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب .

حمل إبراهيم ابنه إسماعيل إلى مكة ، وجعله ينشأ بين قبيلة عربية هي قبيلة جرهم ، ويتزوج منها ، ومن يومها بدا الفرع العربي لذرية إبراهيم يتكاثر في الجزيرة العربية حتى عرف ما يسمى بدين الحنفاء ، وهو قوم من العرب يعبدون الله على دين إبراهيم ، ولا يشاركون في عبادة الأوثان .

وحين جاء الإسلام أعلن بوضوح أنه امتداد للحنفية ، وهذا يعني أن الإسلام انتمى إلى لتراث المنطقة ، وانتسب الى التيار الديني الذي يقف على رأسه إبراهيم عليه السلام .

فهو لم يأت بعيدا عن المنطقة ، بل هو تمثيل لتاريخها ، وإحياء لمبادئها .

ولم يكتف الإسلام بالانتماء إلى التاريخ بل انتمى أيضا إلى المكان ، فأبقى على الصالح من العصر الجاهلي ، ونفخ في روح الفروسية عند العرب ، وحولها إلى روح الجهاد والدفاع عن العقيدة ، بديلا عن التعصب ، والتطرف المكاني .

إن النخلة هي الرمز للمكان ، إنها تجمع بين السماء والأرض ، والظل والحرور ، والخصب والجدب ، ومن هنا اهتم بها الإسلام ، وذكرها القرآن الكريم في أكثر من موضع ، ونسب النبي إليها النبي أصحابه حينما قال " نعمت العمة لكم النخلة ".

ولم يكتف الإسلام بهذا الرمز المكاني ، بل أضاف إليه رمزا تاريخيا ، وهو رمز الميزان أو القسطاس ، فإذا كانت النخلة ترمز إلى الشيئين متجاورين ، فان القسطاس يرمز إلى التوازن بين الأمرين ، وهو توازن يحتاج الي وعي بشري تشده قوة عليا . وقد سماه القرآن الكريم في فاتحة الكتاب بالصراط المستقيم ، وهو صراط ارق من الشعرة ، وأحد من السيف كما قال بعض المفسرين .

ومن هنا وصفت الوسطية بأنها عربية وإسلامية ، فهي عربية لأنها تنتمي إلى المكان واللغة ، وهي إسلامية لأنها تنتسب إلى التاريخ وتضيف وتنقله إلى قلب الحضارات الإنسانية .

ثار جدال كبير حول العلاقة بين عالم الأمر " الله " وعالم الخلق " الإنسان " ، واختلفت الآراء حول هذه الفكرة اختلافا يصل إلى حد التضاد. فهناك فريق من المتصوفة أصحاب وحدة الوجود ينكرون عالم الخلق ويرون أن عالم الأمر هو الحقيقة الوحيدة .وما الخلق إلا جزء من تجلياته . وهناك على العكس من ذلك تماما ، فريق من الفلاسفة والدهريين ينكرون عالم الأمر ، ويرون أن المادة هي كل شئ ،وأن الدهر هو الذي يحكمنا .

وكلا الفريقين يلغون الأثنينية في الوجود ، ويركزون على حقيقة واحدة ، قد تكون هي عال الأمر كما هو الحال عند أصحاب وحدة الوجود ، وقد تكون هي عالم الخلق كما هو الحال عند الفلاسفة الماديين .

أما الوسطية العربية الإسلامية ، فإنها تثبت الأثنينية ، وتؤمن بأن هناك عالمين عالم الأمر وعالم الخلق . ولكل عالم استقلاليته وخصوصيته ، ولكن بينهما نوعا من الارتباط الدقيق يسميه الغزالي بوحدة المشاهدة، وهي تختلف

عن وحدة الوجود اختلافا جذريا ، لأنها تقوم على إثبات العالمين ، وتؤمن بوجود صلة بينهما ، لا تصل إلى حد الاتحاد والحلول، ويشبها الغزالي بالصورة في المرآة ، ليست هي المرآة نفسها ، ولكنها متصلة بها ، ويستشهد على توضيحها ، بقول الشاعر:

رق الزجاج وراقت الخمر فتشابها فتشاكل الأمر
فكأنما خمر ولا قدح وكأنما قدح ولا خمر

فالخمر غير القدح ، وقد يبدو للوهلة الأولى أنهما واحد ، ولكن عند المكاشفة نجد أن لكل منهما عالمه الخاص .

وقد كان لكل مذهب من المذاهب الثلاثة السابقة أدبه الذي يعبر عنه ، ويعكس ملامحه الموضوعية والفنية ، فأصحاب وحدة الوجود تمثل أدبهم في الشطحات ، وهي نوع من الأساليب الغمضة والملتبسة، رفضها أصحاب الوسط لأنها بعيدة عن روح الكتاب والسنة .

وتمثل أدب الدهريين في تلك الأساليب التي تقوم على النوع والجنس والتحدي العقلي واستخدام منطق أرسطو ، وقد رفضتها الوسطية أيضا ، لأنها صدى لفلسفة إغريقية ونظريات يونانية . أما الوسطية العربية الإسلامية فقد تمثل أدبها في الأدعية المأثورة ، وهي أدعية تقوم على إثبات العالمين ، عالم الأمر وعالم الخلق ، فالعبد دائما في حاجة إلى قوة كبرى تهديه ، فلا يستطيع أن يعيش في كون خال من رحمة الله .

ولا يستطيع في الوقت نفسه ، أن يدعي أنه جزء من عالم الإلوهية ، فهو يحس بعجزه وضعفه ، وأن حريته محكومة بقضاء الله وقدره ، ومن هنا حث الكتاب والسنة والنصوص الدينية ، حثت العبد على الدعاء لأنه يثبت أن عالم الخلق غير عالم الأمر.

وأن العبد دائما في حاجة إلى القوة الكبرى ، التي تأخذ بيده وتهديه إلى الصراط المستقيم ، والذي هو أحد من السيف وأرق من الشعرة كما سبق أن ذكرنا .

وتنطلق أدعية الرسول من هذا الموقف الوسطي ، الذي يجمع بين الدين والدنيا وبين الحاجات المادية والحاجات الروحية ، كما نكتشف ذلك من النماذج التالية :

- عن أبي هريرة رضي الله عنه قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :اللهم أصلح لي في ديني الذي هو عصمة أمري ، وأصلح لي دنياي التي فيها معاشي ، وأصلح لي آخرتي التي إليها معادي ،واجعل الحياة زيادة لي في كل خير ، واجعل الموت راحة لي من كل شر .
- عن أم سلمة رضي الله عنها قالت : هذا ما دعا به محمد ربه : اللهم إني أسألك أن ترفع ذكري ، وتضع وزري ، وتصلح أمري ، وتطهر قلبي ، وتحصن فرجي ، وتنور قلبي ، وتغفر لي ذنبي ، وأسألك الدرجات العلى من الجنة آمين . اللهم إني أسالك أن تبارك لي في سمعي وفي بصري وفي روحي وفي خلقي وفي خلقي ، وفي أهلي وفي محياي ومماتي ، وفي عملي ، وأسألك الدرجات العلى في الجنة آمين .
- وكان صلى الله عليه وسلم يقول " اللهم آت نفوسها تقواها ، وزكها أنت خير من زكاها ، أنت وليها ومولاها ، اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع ، ومن قلب لا يخشع ومن نفس لا تشبع ، ومن دعوة لا يستجاب لها ".
- وكان عليه السلام يقول في دعائه :" اللهم أجمع على الهدى أمرنا ، وأصلح ذات بيننا ، وألف بين قلوبنا ، واجعل قلوبنا كقلوب خيارنا ،واهدنا سواء السبيل ،

وأخرجنا من الظلمات إلى النور ، واصرف عنا الفواحش ما ظهر منها وما بطن ، اللهم متعنا بأسماعنا وأبصارنا وذرياتنا ومعايشنا ، الله اجعلنا شاكرين لنعمتك ، وتب علينا انك أنت التواب الرحيم ".

- وكان عليه السلام يقول : " اللهم إني أعوذ بك من الفقر إلا إليك ، ومن الذل إلا لك ، وأعوذ بك أن أقول زورا ، أو أغشى فجورا - أو أكون بك مغرورا ، وأعوذ بك من شماتة الأعداء ، وعضال الداء وخيبة الرجاء ".

وتتميز أدعية الرسول صلى الله عليه وسلم بالحركة فلا يكفي الجمع بين العالمين جمعا سكونيا ، بل لابد من الإحساس بالحركة بينهما ، لأنها دليل على الحياة وتيقظ الوعي ، وكثيرا ما كان يدعو صلى الله عليه وسلم : اللهم يا مقلب القلوب ثبت قلبي على دينك ، ما من آدمي إلا وقلبه بين إصبعين من أصابع الرحمن يقلبهما أنى يشاء ، يا مصرف قلبي صرف قلبي إلى طاعتك . وكان صلى الله عليه وسلم يلفت الأنظار إلى التطارد بين الوسوسة والذكر بين العقوبة والمعافاة وبين الرضا والسخط ، فيدعو : اللهم إني أعوذ برضاك من سخطك ، وبعافيتك من عقوبتك.

والحركة في أدعية الرسول ليست انزعاجا ولا قلقا لأنها محكومة بعقيدة القضاء والقدر ، وكثير ما كان تصيب الصحابة بعض الابتلاءات ، فيشكون إلى الرسول ما بهم من هم وحزن ، فيرشدهم إلى دعوات تستجلب له السكينة ، وتجعل الحركة محكومة بقضاء الله وقدره وبعقيدة التوكل .جاء بدر بن عبدالله إلى الرسول ص يشكوه بأنه لا يصيب خيرا فعلمه الرسول دعوات تجلب له الطمأنينة والرضا ، فقال يابدر بن عبدالله : قل إذا أصبحت بسم الله على نفسي بسم الله على أهلي ومالي ، اللهم ارضني بما قضيت لي ن وعافني فيما أبقيت ، حتى لا أحب تعجيل ما أخرت ، ولا تأخير ما عجلت ".

وتقاس النظرية -أية نظرية- بقدرتها على التشكل في تطبيقات عملية ، إذا خلت النظرية من التطبيقات العملية ، فإنها تصبح مجرد أفكار في رأس صاحبها ، وفي أدمغة الخاصة ، كما هو الحال في وسطية أرسطو. أما إذا استطاعت أن تتحول إلى تطبيقات عملية ، فإنها حينئذ تصبح جزءا من الواقع ، وتؤثر في الناس وتتأثر بهم ، كما هو الحال في الوسطية العربية الإسلامية .

إن الوسطية العربية تحولت إلى تطبيقات سلوكية وفنية واجتماعية واقتصادية ، وقد تراكمت هذه التطبيقات حتى شكلت حضارة ذات خصوصية شديدة ، تتفتح على الحضارات الأخرى وتأخذ منها وتضيف إليها ، وتتحول في النهاية إلى نموذج يحتكم إليه الفرقاء ، أو إلى شهيد حسب التعبير القرآني تجد عند كل طائفة ما تبحث عنه وما يكملها . وهذا هو السبب في اهتمام موسوعة الوسطية بالتطبيق العملية ، فان الكتاب الثاني يتابع تلك التطبيقات على الأخلاق والجمال والفن والأدب واللغة والمنهج . ويهتم الكتاب السادس وعنوانه " القرآن الكريم ومذهب الوسطية" باستقراء الوسطية في الجملة والأسلوب والقصة . أما الكتاب الرابع والخامس فيتابعان تطبيقات الوسطية على الرواية المعاصرة ، خلال جانب نظري يقترح شكلا عربيا للرواية المعاصرة ، وخلال تطبيق عملي حول رواية " حلم ليلة القدر" بصفتها نموذجا للإبداع الروائي الذي يمثل الشكل العربي المقترح .

ويأتي هذا الكتاب السابع تحت عنوان " الوسطية والقصة القصيرة " ليواصل هذا الطريق ، ويقدم في القصة القصيرة ما سبق أن قدمه في الرواية ، ومن هنا جاء هذا الكتاب موقوفا للبحث عن شكل عربي .

وقد ثار بعض المتشككين المتسرعين ،بحجة أن الأشكال هي تراث إنساني ، ولا يوجد شكل عربي ولا أوروبي في الأدب . إن الشكل هو مجرد وحي ينزل من السماء ، ولكنه يخضع في تطوره لظروف تاريخية وثقافية ، إن الشكل التقليدي في الفن القصصي ، يربطه النقاد بظهور الطبقة البرجوازية وبروز شخصية المرأة وبالقضاء على الأمية ، ويرتبط شكل " تيار الشعور " في الفن القصصي بظهور مكتشفات حول العقل الباطن وآراء بيركسون ونظرية النسبية .

وقد قال هؤلاء المتشككون بشئ من هذا حينما أخذوا يؤرخون بظهور القصة الأوروبية ويتحدثون عن الشكل التقليدي وعن ظهور التيارات الجديدة التي تمردت على هذا الشكل ، ويربطون كل هذا بالتغييرات التاريخية والثقافية . ولكنهم يكيلون بمكيالين ، فحين يتحدث غيرهم عن شكل عربي مقترح ، فإنهم يعارضونه بحجة أن الأشكال الفنية هي تراث إنساني عام ، ولا يوجد في الفن شكل عربي أو أوربي .

إن الوسطية العربية منفتحة دائما على كل الأسئلة ، إنها لا تقف عند تطبيق واحد ، إنها تقدم تطبيقات أخرى تتجدد مع تجدد الأزمنة والأمكنة ز وهناك في الطريق مؤلفات ينجزها أبناء الوسطية والملتزمون بها ، نشير إلى بعض أمثلة منها على النحو الآتي :

- محمد رسول الوسطية للدكتور عبدالحميد إبراهيم .
- مسرح الحكيم بين الوسطية والتعادلية للدكتور عبدالحميد إبراهيم.
- ثلاثية نجيب محفوظ بين التوفيقية والوسطية للدكتور عبدالحميد إبراهيم.

- الوسطية والبحث عن هوية للباحث عبدالحافظ بخيت .
- الوسطية والإبداع الأدبي للدكتور رأفت حسن رستم .
- الوسطية العربية رؤية نفسية للدكتور حسن غانم .
- الوسطية والنقد الأدبي للباحث أبو الحسن علي فريد.
- الوسطية ونظرية الأدب للدكتور سيد قطب، والدكتور عبدالمعطي صالح.
- مدرسة الوسطية بين المذهب والتطبيق للباحث محمد سالمان .

وسوف تتراكم هذه التطبيقات وتتحول في النهاية إلى حضارة معاصرة تلقي بظلالها على كل الجوانب ، وتكون امتدادا للحضارة القديمة التي صنعتها الوسطية العربية وحينئذ يلتقي الآباء والأحفاد على ارض مشتركة بإذن الله .

يتحدث النقاد عن القصة التاريخية والقصة الاجتماعية وعن القصة الواقعية والقصة الرومانسية ، وعن قصة الحرب والسلام ، وعن قصة المقاومة واللامقاومة ، وعن الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من مسميات تركز على المضمون وتنطلق من المحتوى . وكل هذا جميل و الأجمل منه أن نركز على الشكل الفني لسببين : الأول أن الفن هو الذي يعطي المضمون الاعتراف بأنه انتقل من الواقع أو التاريخ أو السياسة أو الاقتصاد أو علم النفس أو علم الاجتماع إلى ساحة الأدب والفن ، فلولا الشكل لأصبح المحتوى مشاعا بين علماء النفس أو الاجتماع أو التاريخ أو الانثربولوجيا ، ومع الفن يتحول المضمون إلى إبداع أدبي يهتم به النقاد ومؤرخو الأدب.

أما السبب الثاني فهو أن الشكل الأدبي قد يحمل ضمنيا رؤية سياسية أو اجتماعية أو غير ذلك ،فالشكل التقليدي

يمكن أن يحمل رؤية واقعية أو رؤية نفسية ويمكن أن يتبلور خلال قصة تاريخية أو اجتماعية .

ومن هنا اهتم هذا الكتاب بالشكل الفني للقصة القصيرة في مصر والعالم العربي ، وتحدد هذا الشكل خلال ثلاثة فصول هي :

١- الشكل التراثي والبحث عن جذور – طرف أول .
٢- الشكل الأوروبي ومرحلة التغريب – طرف ثان.
٣- الشكل الأصيل والبحث عن هوية – تصالح الأطراف.

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب سيقف عند كل فصل من هذه الفصول الثلاثة ، فانه سيركز بنوع خاص على الشكل التراثي وذلك لسببين :

السبب الأول : يتمثل في أن الشكل التراثي لم ينل حظا من الاهتمام والدراسة . فالنقاد القدامى ركزوا على الشعر ووضعوا له القواعد وألفوا حوله الكتب ، وذلك لأن الشعر هو فن العرب الأول من ناحية ، ولأنه من ناحية ثانية يهتم بالطبقة الخاصة من الحكام والولاة والقادة الذين يمنحون الشاعر الجوائز مقابل مديحهم ، ومن هنا اهتم هؤلاء النقاد بتوجيه الشاعر إلى كيفية المدح والتركيز على الفضائل التي تحبها الطبقة الخاصة مثل الفروسية والكرم . ولم تنل القصة شيئا من مثل هذا الاهتمام ، حقا حفظتها كتب الأدب والتاريخ وأوردت لها نماذج متناثرة بين صفحات هذه الكتب ، ولكن النقاد لم يهتموا بالتقعيد لهذه النماذج والكشف عن أسرارها البلاغية والبيانية ، وحسبوها من أدب العامة الذي يربئون بأنفسهم عن الاهتمام به ، ومن هنا تركوها تنمو عشوائية حتى انحدرت إلى السير الشعبية وأصبحت تكتب بلغة يومية

مبتذلة فزاد من نفور النقاد والخاصة بهذا الجانب القصصي من الأدب .

ولم يكن الأمر أحسن حالا عند النقاد المحدثين الذين نظروا إلى التراث القصصي نظرتهم إلى الحكايات والحواديت والأساطير ، وظنوها تمثل مرحلة ما قبل الفن والواقعية ،ورأى معظمهم أن الفن القصصي في مصر والعالم العربي يبدأ منذ الاتصال بأوروبا ومحاولة إنشاء فن قصصي على غرار ما يكتبه الأدباء في انجلترا وفرنسا وروسيا ، ومن هنا لم يهتموا بهذا التراث ولم يكشفوا ما به من جوانب فنية لها خصوصيتها التاريخية والثقافية مما يجعلها تمتاز على الأشكال الأوروبية المعاصرة .

أما السبب الآخر الذي جعلني أهتم أكثر بالشكل التراثي، فهو يتمثل في أن هذا الشكل يصلح لأن يتأسس عليه الشكل الأصيل ،الذي يجمع بين التراث والمعاصرة ،وبين القديم والجديد، وبين الماضي والحاضر ، وبذلك يعيد ما انقطع ويجعل السلسلة متواصلة عبر الأجيال العديدة .

إن ما حدث أن القصة القصيرة قطعت صلتها بالتراث القصصي ، ويممت وجهها نحو الشكل الأوروبي ، وهذا ما جعلني أعيد السلسلة إلى مكانها الطبيعية فأهتم بالشكل التراثي، وأجعله صالحا لأن يتأسس عليه شكل أصيل يعيد التصالح بين القديم والجديد.

٢٠٠٥/١٠/٢٣

الفصل الأول
الشكل التراثي والبحث عن الجذور
طرف أول

عرف العرب القصة قبل أن يعرفوا اللغة العربية ، فقد أورد الرواد من أمثال وهب بن منبه وعبيد بن شرية الجرهمي ، أخبارا عن عاد وقوم تبع وبلقيس وذي القرنين ، اختلط فيها التاريخ بالأسطورة ،وابتكر الخيال من الوسائل الفنية ما يؤثر على المستمع ، ويجعله يعيش في جو القصة .

وعرف العرب أيضا القصة بعد أن سيطرت اللغة العربية على الجزيرة ، وأورد الرواد أيضا حكايات تمثل العصور الأدبية المختلفة ، ابتداء من العصر الجاهلي وحتى مشارف العصر الحديث ، وكانت القصة تعكس العصر بكل محتوياته التاريخية والثقافية .

وفي العصر الجاهلي انتشرت بنوع خاص قصص الجن التي تعكس إيمان الجاهلي بقدرة الجن بالتأثير على الإنس

وافترضوا أن هناك واديا يسمى وادي " عبقر " ، وهو رجل سبته الجن ، وعرف ما عندهم من الغيبيات ولما رجع إلى قومه أخذ يحدثهم عن خرافات الجن ، ويتفنن في ذلك حتى إن العرب أطلقوا على كل كلام مستملح وكذب " حديث خرافة" ، وقد انتشرت " قصص الجان " في الجزيرة العربية حتى إن ابن النديم أورد لها في الفهرست كثيرا من المؤلفات التي تتحدث عن عشاق الجن للإنس وعشاق الإنس للجن .

وقد أدرك القرآن الكريم القصص فاتخذها وسيلة أدبية لبث تعاليم الإسلام ، وقد وردت مادة " قصص " في القرآن الكريم أكثر من سبع وعشرين مرة ، وهناك سورة في القرآن الكريم تسمى سورة " القصص "وهناك سور كثيرة تسمى باسم نبي من الأنبياء مثل سورة " هود " ، " يوسف" ، إبراهيم " ، "نوح" ، وقد جمعت قصص الأنبياء في كتابين ، أحدهما " للثعالبي" والآخر "للكسائي " .

وفي صدر الإسلام ازدهر نوع من القصص ، يمكن أن نطلق عليه اسم " القصص الديني " ، وهو نوع يقوم على الوعظ والحث على مكارم الأخلاق ، والدعوة إلى الجهاد والاستشهاد في سبيل الله ن وتفنن الوعاظ في تلك القصص من فكرة الثواب للمؤمنين والعقاب للكافرين .

وفي العصر الأموي ازدهر نوع من القصص يمكن أن نطلق عليه " قصص الحب " التي ازدهرت في منطقة الحجاز بسبب الظروف التي مر به إقليم الحجاز في تلك الفترة ن فقد ابعد الأميون أهل الحجاز عن الحكم والسياسة وأجبروهم على العزلة ، فعاشوا في داخلهم ، وحللوا مشاعرهم ، ومالوا إلى أحاديث الهوى والحب ، وقد انتشرت هذه القصص بين الناس انتشارا واسعا ، فم ينج منها فقيه ولا إمام ولا صغير ولا كبير ، وأخذ الناس يتداولون قصة قيس

وليلى ، وقيس ولبنى ، وقصة عروة وعفراء ن وقصة كثير وعزة ،وقصة جميل وبثينة .

وفي العصر العباسي اتصل العقل العربي بالعقل الإغريقي بفضل الترجمة وخاصة في عصر المأمون ن وعرف المجتمع العربي أفكار سقراط وأفلاطون وأرسطو ، وظهرت الفلسفة الإسلامية ممثلة في كتب ابن رشد والفارابي ز وقد تأثرت القصة بتلك الفلسفة ، فظهر نوع من القصص يمكن أن نطلق عليها " القصة الفلسفية "،كما نرى في القصص التي دارت حول حي بن يقظان" والتي ألفها ابن طفيل وابن سينا والسهروردي .

وحين تعقد التركيب الطبقي ، وظهرت طبقات عليا تستأثر بالمال والنفوذ ، وتحرم الطبقة الفقيرة من حق العيش في الحياة الكريمة ، تمددت القصة على هذا التركيب الطبقي وظهرت " المقامات" وفيها يحاول البطل أن يحتال لرزقه ، وأن يلجا إلى الشعر وخفة الروح في صورة احتجاج على هذا التركيب الطبقي .

فالقصة إذن واكبت العصور الأدبية المختلفة ، وظهرت منها أنواع تناسب ظروف كل عصر ، وذلك مثل قصص " الجان" في العصر الجاهلي ، والقصة الدينية في صدر الإسلام ، و " قصص الحب " في العصر الأموي ، و" القصة الفلسفية" في العصر العباسي ، و "المقامات" التي تتمرد على التناقض الطبقي الذي ساد في المجتمعات العربية .

ولعلي لا ابعد لو قلت أن فن القصة يمثل جنسا أدبيا لا يقل في أهميته عن فن الشعر . وهو فن امتد على مدى العصور الأدبية المختلفة ، وكان له مؤلفاته وأعلامه

المختصون به ، وله أيضا جمهوره الذي يتذوقه ويحرص عليه .

تقرأ مثلا كتاب "الأغاني" أو " البيان والتبيين" أو " الإمتاع والمؤانسة" ، أو غير ذلك من الكتب العربية القديمة ، فتجد الأخبار القصصية قد تناثرت بين صفحاتها ، قصد للإمتاع والتسلية ، ويورد ابن النديم في الفهرست نحوستمائة كتاب مستقل / تدور حول قصص عجائب البحر ، وعشاق الإنس للجن وعشاق الجن للإنس ، وتحت عنوان " ذكر القصاص" يورد الجاحظ حوالي سبعة وعشرين قاصا ، ويذكر أيضا أن بعض الأسر قد توارثت هذا الفن مثل الأسرة " الفضيلية" نسبة إلى الفضل بن عيسى الرفاعي ، وكان قاصا مجيدا ، وكان ابنه عبدالصمد أغزر منه مادة ، وقد تكلم في ذكر البعوضة

ويبدو أن القصاصين قد تخصص كل واحد منهم في مجال بعينه ، فأشعب قد تخصص في ذكر النوادر العجيبة لإمتاع أهل المدينة وتسليتهم. ويروي الجاحظ أن محمد بن بشير قد أجاد في حديث الصيد وقد خرج مع أصحابه ذات يوم وأخذ يقص عليهم حكايات الصيد لأكثر من ثلاث ليال.

وكان هناك جمهور كبير من مختلف الطبقات يحرصون على القصة ويقربون أعلامها إليهم ، فمعاوية بن سفيان يقرب إليه عبيد بن شرية الجرهمي ، ليقص عليه سير الملوك طلبا للعظة والاعتبار، وكان عبدالملك بن مروان يجلس في ظل الكعبة أيام الموسم مع طبقة القصاصين يحاورهم ويسمع منهم ، وكان سليمان بن عبدالملك لا يجد لذة تعادل لذة الحديث، فيقول: قد أكلنا الطيب ،ولبسنا اللين ،وركبنا الفاره،ولم يبق من لذة سوى الجلوس مع صديق أطرح معه مؤونة التحفظ ، وقيل للوليد بن يزيد ما أفضل

لذاتك قال : مجالسة الإخوان في الليالي القمر على الكثبان العفر.

وسار القادة والرؤساء على طريقة الخلفاء ، فخالد بن عبدالله القسرى يغتم ذات ليلة فيطلب قاصا يحدثه حتى يذهب همه . وأرق الحجاج ذات يوم ، فأرسل إلى ابن القرية ، يطلب منه حديثا على أن يكون من مكر النساء ، فيورد له قصة طريفة ذكرها الجاحظ وعقب عليها الحجاج بقوله : لله درها ، ما أحسن ما احتالت لنفسها .

والعامة أيضا يطلبون هذه القصص ويستمتعون بها وقد رويت حكايات عن العجائز وعن الموالي والجواري ، فيذكرون أن كثير عزة التقى بعجوز تحمل أبياتا لكثير تنتقدها فأعطاها هدية حتى تكتم الأمر ، ويروى أيضا أن الأحوص كان في طريقه إلى دمشق ، فالتقى بجارية تروي الشعر ، فقاسمها الحديث ، فإذا هي بطلة لقصة غرامية ، وروي أن العرجي واعد فتاة له فخرج على حماره ومعه عبده ، وأتت الفتاة على أتان لها ومعها جاريتها ، ومال كل إلى هواه ، العرجى إلى فتاته ، والعبد إلى الجارية ، والحمار إلى الأتان ، وقال العرجى : هذا يوم غاب عذاله ، وأنشد ذلك شعرا .

ولكن النقاد القدامى لم يهتموا بفن القصة ، قدر اهتمامهم بفن الشعر حقا ، احتفظت الكتب القديمة بهذا الجنس الأدبي ولكن النقاد لم يحاولوا أن يحللوه ، وان يبحثوا عن ملامحه الفنية ، وأن يشرحوا للأدباء ما يجعلهم يتمكنون من التجويد في فن القصة ، عكس ما حدث للشعر ، فإن الكتب القديمة تحدثت عن طبقات الشعر ، وعن الشعراء وعن نقد الشعر وعن الوزن والقافية ، وعن عمود الشعر .

وربما كان السبب في هذا يتمثل في أن الشعر هو فن الخاصة ، ومن ثم اهتم به النقاد والبلاغيون ، وعلموا

الشاعر كيف يمدح ، وأرشدوه إلى الفضائل ، التي تهز أريحية الممدوح مثل الشجاعة والكرم وكرم النسب ، وغير ذلك من فضائل تروق للمدوح ، وتدفعه إلى العطايا والبذل .

وإذا كان النقاد القدامى لم يهتموا بهذا التراث القصصي ، فان الأمر لم يكن أحسن حالا في العصر الحديث ، فقد أنكر كثير من الباحثين هذا التراث القصصي ، وزعم أرنست رينان أن الجنس السامي واليه ينسب العرب ، اقل خيالا من الجنس الآري ، لأنه لم يعرف فن القصة ، ولا يستطيع أن يبتكر مواقف وشخصيات وأحداثا ، فكل خياله يقوم ان شيئا يذكره بشئ ، فاللون الأحمر قد يذكره بالورد .

وعلى الرغم من أن هذه المزاعم ، جاءت تبريرا للنزعة الاستعمارية ، التي سادت في القرن التاسع عشر ، وقسمت الشعوب إلى أجناس ، بعضها يتفوق على بعض ، ومن ثم فمن حق الجنس الأعلى أن يستعمر من هو أدنى منه ، أقول على الرغم من هذه المزاعم الاستعمارية ، فان كثيرا من الباحثين العرب لم يشكك في مثل هذه المزاعم ، بل تقبلوها كنظريات علمية ، تأتي من الأوروبي المتفوق ، وراحوا يبحثون عن الأسباب التي جعلت العرب أقل خيالا من غيرهم ، وحصروها في عقيدة التوحيد التي لا تتيح للعقل أن يبتكر من الأساطير ومن تعدد الآلهة ، مما يدفع إلى التخيل والصراع ، وأيضا في طبيعة الأرض الصحرواية المكشوفة ، التي تخلو من الغابات والأشجار والبحار ، مما يجعل أدبه شيئا مكشوفا وواضحا ، ويخلو من الأساطير والتخيل .

كان ذلك في النصف الأول من القرن العشرين ، ولكن ما إن يأتي النصف الثاني من هذا القرن ، حتى تتغير الأمور ، ويعاود الباحثون النظر في كثير من المزاعم الاستعمارية ،

ومن ثم اقبل بعض الباحثين على هذا التراث القصصي ، وأعادوا الثقة به .

ولكن غالبية هؤلاء الباحثين لم يحللوا البنية الفنية لهذا التراث ، وكل جهدهم يتمثل في الدفاع عنه وتقديمه بصورة جيدة ، وضرب الأمثلة التي يجتلبونها من الكتب القديمة .

ومن ثم يأتي هذا الكتاب ، فيتقدم خطوة أخرى ، ويحاول أن يقتحم البنية الفنية لهذا التراث القصصي ، خلال شكلين أدبيين هما قصص الحب العربية والمقامات.

- قصص الحب العربية :

انتشرت هذه القصص في الأدب العربي ، خلال مراحله التاريخية المختلفة ، وكان لها جمهورها ورواتها ، وقد احتفظت لنا الكتب القديمة بنماذج كثيرة تمثل هذه القصص ، ولن أقف هنا عند عواملها التاريخية ومضامينها ، ولكن سأركز بنوع خاص على ملامحها الفنية ، خلال العناصر الآتية :

١- ظهور شخصية الراوي ٢- الشعر في القصص ٣- الصراع

٤- التشويق والفكاهة ٥- الخيال ٦- النهاية

١- ظهور شخصية الراوي :

تلعب شخصية الراوي دورا كبيرا في نقل الثقافة العربية التي لم تصل إلينا عن طريق الكتب المدونة ، وإنما ما وصلت إلينا شفاهة عن طريق الرواية ، وكان لكل شاعر راو ينقل شعره إلى الناس ، فالمجنون الذي هام في البرية / كان له صديق يأنس إليه ، وينقل عنه شعره ، وقد امتلأت الكتب القديمة مثل كتاب الأغاني بسلاسل الرواة .

وأصبح ذكر الراوي تقليدا وحلية في نقل القصص العربية، وأيضا للمقامات راو يرويها ، فمقامات بديع الزمان الهمذاني يرويها عيسى بن هشام ، ومقامات الحريري يرويها الحارث بن همام ، بل وتسرب ذلك إلى الأدب الشعبي ، فكثيرا ما ترد عبارة " قال الراوي يا سادة يا كرام " وذلك عند الانتقال إلى معنى جديد .

ويبدو أن بعض الرواة لم يكونوا حقيقة ، بل كانوا من صنع الخيال ، وإذا كان بعض الشعراء سئل عن ليلى التي يتغزل بها ،فقال هي قوسي ، وليس ببعيد لو أن أحد الأدباء سئل عن الذي يذكره أن يقول هو عصاي .

وتتكرر عبارة " قال الراوي " في كثير من القصص العربية القديمة ، وعند التدقيق نجد أن هذه العبارة تؤدي وظيفتين :

الوظيفة الأولى : تأتي عند الانتقال إلى معنى جديد . يحكي شيخ من بني مرة أنه ذهب إلى بني عامر والتقى بعائلة المجنون فذكروا له قصته مع ليلى ، وياتي عبارة " قال الراوي " لينتقل المتحدث إلى معنى جديد ، فقد سألهم الشيخ أن يدلوه على مكان المجنون ، فذكروا له صديقا يأنس إليه ، فدله على مكان المجنون ، وهنا تأخذ القصة معنى جديدا .

أما الوظيفة الثانية : فتتمثل في أن عبارة " قال الراوي" تأتي بعد حديث غريب وخيال عجيب . يحكي أبو مسكين أنه رأى شابا جميلا يخاطبه القوم ، ولكنه كان اصفر اللون شاحبا ، فسألهم عنه ن فقالوا انه المجنون ، وهنا تأتي عبارة " قال الراوي " لتخفف من غرابة هذا الحدث ، وبعدها كلام يتمم به الراوي قصة ذلك المجنون .

ويبدو أن هناك عاملين يتنازعان هذه القصة ، احدهما يشدها إلى الخيال والحديث العجيب ، ولما يحس انه اشتط

في ذكر الخيال ليرضي عامة الناس ، فيأتي الثاني ليخفف من ذلك الخيال ، وتأتي عبارة " قال الراوي ، لتضفي شيئا من الواقعية على القصة ، وكأنه يقول هذا ما نقلته عن غيري ، والعهدة على الراوي.

٢- الشعر في القصص :

كان الشعر يمثل ضرورة اجتماعية في حياة العرب ، وكان لك قبيلة شاعرها الذي يدافع عن أحسابها ويهاجم أعداءها، فكان الحارث بن حلزة شاعر قبيلة بكر ، وكان عمرو بن كلثوم شاعر قبيلة تغلب .

ومن هنا كانت القبيلة تفرح إذا نبغ فيها شاعر ، وتقيم الولائم وكأنها في حفلة عرس ، وتأتي القبائل الأخرى لتهنئها بالشاعر الجديد ، الذي يتحدث عن مفاخرها . وكان الشعر يمثل الفن الأول والأثير عند العرب ، يقال في كل المناسبات في الأفراح والأحزان ، وفي الحل والترحال .

ومن ثم نجد الشعر ينبت في بنية القصة العربية القديمة ، ويأتي حلية تستريح إليها النفس . بل ان بعض القصص تأتي لتفسر بعض الأبيات الشعرية ، وكثيرا ما يذكر صاحب الأغاني أبياتا لعمر بن أبي ربيعة ، ويورد بعض القصص التي جاءت لتفسير أبيات ابن أبي ربيعة .

وكان للشعر بعض الوظائف الفنية داخل القصص القديمة ، ويمكن أن نشير إلى وظيفتين :

تتمثل الوظيفة الأولى في أن الشعر يأتي دليلا على بعض المواقف واستشهادا على بعض الأخبار . كان عبيد بن شريه الجرهمي يقص على معاوية أخبار الأولين فيسأله معاوية : هل ساندت حديثك بأبيات من الشعر ، فيورد له عبيد بعض هذه الأبيات ، ويستريح بال معاوية ، وكان

صاحب كتاب " تزيين الأسواق " يفعل ما يفعله الفقهاء ، يورد القصة ويورد الأقوال حولها ، ويستشهد على كل قول بأبيات من الشعر .

أما الوظيفة الأخرى للشعر داخل القصة العربية ، فهي تتمثل في وظيفة لا يقدر عليها النثر . فمن المعروف أن طبيعة النثر تختلف عن طبيعة الشعر ، فالنثر هادئ متزن ، يميل إلى التعقل، أما الشعر فهو مجنح يميل إلى الخيال ، ويمتلئ بالمشاعر والوجدان . ومن هنا حينما يأتي في القصة موقف يتميز بارتفاع المشاعر وبحالة وجدانية غير عادية ، فان القاص يجد نفسه مدفوعا للتعبير عن تلك الأزمة النفسية ،تذكر الكتب القديمة أن يزيد بن معاوية رمى جاريته حباب بحبة رمان فشرقت وماتت ، وكان يحبها حبا كبيرا ، فاغتم ، وقال في ذلك شعرا يعبر عن حالته النفسية :

فان تسل عنك النفس أو تدع الصبا   فباليأس أسلو عنك لابالتجلد

وكل عليل لامني فهو قائل   من أجلك هذا هامة اليوم أرغد

وإذا كان الشعر يمثل وظيفة فنية تدفع بالقصة إلى الأمام ، فانه في بعض الأحيان يقف عقبة تحول بين القصة ونموها ، خاصة إذا كان الشعر باردا لا يقف دون مستوى التجربة ، مثل ما حدث في قصة عفراء مع عروة ، وقد جاءها ناع ينعي لها عروة ويقول :

ألا أيها القصر المغفل أهله   نعينا إليكم عروة بن حزام

فترد عليه عفراء وتقول :

ألا أيها الركب المجنون ويحكم   بحق نعيتم عروة بن حزام

فيجيبها رجل من القوم :

نعم قد تركناه بأرض بعيدة   مقيما بين سباسب أكام

وهنا يتأكد لدى عفراء أن حبيبها قد مات ، ويتوقع القارئ ان تمر بالبطلة أزمة نفسية ، وأن تقول أبياتا من الشعر تتماشى مع تلك الأزمة، ولكننا نفاجأ بأبيات من الشعر تخلو من المشاعر والانفعال ، وتصف حبيبها من الخارج وتشبهه بأنه بدر كل ظلام ، وتدعو بالنقمة على الناس والركب . وتقول :

فان كان حقا ما تقولون فاعلموا   بأن قد نعيتم بدر كل ظلام
فلا لقى الفتيان بعدك لذة   ولا رجعوا من غيبة بسلام
ولا وضعت أنثى تماما بمثله   ولا فرحت من بعده بغلام
ولا بلغتم حيث وجهتم له   ونغصتم لذات كل طعام

٣- الصراع :

يلاحظ القارئ وجود ظاهرة الصراع في القصص التراثي ، ولكنه صراع خفيف ، لا يتعب العقل ولا يهز الوجدان ، لا كما الصراع في القصص الحديثة الذي يكون محتدما وقويا يهز المشاعر ويحرك العقل .

والصراع في قصص التراث قد يكون بين جبهتين متعارضتين ، كل جبهة تتعصب لرأيها ، وقد يكون الصراع داخليا ، يدور داخل الشخصية خلال تيارات نفسية متناقضة ، مثل هذا الصراع الذي يدور بين العاطفة والواجب. فالصراع في قصة " قيس ولبنى " يصلح أن يكون مثالا على الصراع في النوعين السابقين ، أي الصراع الخارجي الذي يكون بين جبهتين متعارضتين ، أو الصراع الداخلي الذي يدور في نفسية البطل بين عاطفتين متناقضتين ، فهناك صراع خارجي بين الأم وزوجة ابنها ، كل واحدة تريد أن

تستأثر بقيس ، وهناك صراع داخلي يدور في نفسية قيس بين حبه لزوجه لبنى وواجبه نحو أمه ، التي تطلب منه أن يطلقها .

وغالبا ما ينتهي الصراع في قصص الحب العربية إلى انتصار العقل على العاطفة ، فالأمر ينتهي في قصة " قيس ولبنى " بانتصار الواجب فيستجيب قيس لتوسلات أمه ويطلق لبنى ، وأيضا في قصة " قيس وليلى" يدور صراع داخل نفسية ليلى بين حبها لقيس واحترامها لزوجها ، وتغلب في النهاية واجبها نحو الزوج وتكتم عاطفتها .

ربما يكون السبب في تغليب العقل على العاطفة ، يرجع إلى طبيعة الأخلاق العربية الإسلامية . فالفارس العربي في العصر الجاهلي يغلب جانب القوة ويتحك في مشاعره ، ويجعل حبه دافعا لأخلاق الفروسية. ولما جاء الإسلام غلب جانب الإرادة، وأخذ المسلمون يتداولون قصة يوسف التي تحث على العفاف وضبط النفس ، ولهذا نجد كتابا مثل كتاب " ذم الهوى " لابن الجوزي ، يعقد أبوابا كثيرة عن قوة الإرادة ومحاربة الشهوات .

والصراع في قصص التراث التي حملتها إلينا الكتب الأدبية القديمة مثل كتاب " الأغاني" ، يختلف عن الصراع في القصص ، التي حملتها إلينا السير الشعبية ، فهو في الكتب القديمة قصير يتمثل في إشارة أو إشارتين ، ولا يفصله الراوي كثيرا ، بينما هو في كتب السير التراثية ممتد وعميق ويفصله الراوي بإفاضة والدليل على ذلك قصة " عنترة العبسي" فقد وردت في كتاب الأغاني في صفحات قليلة ، تتحدث عن نسبه وشجاعته وعن حبه لعبلة وتورد شيئا من شعره ، بينما بالسيرة الشعبية تغطي مجلدات ضخمة تفصل في الصراع ، وتقف بنوع خاص عند توق عنترة

للحرية وثورته على حياة الظلم والذل . وربما يكون السبب في هذا أن الكتب الأدبية القديمة تورد القصة وقد اختلطت بالتاريخ فالراوي لا يستطيع أن يتخلص من قيد التاريخ ، ومن ثم لا يستطيع أن يفصل أو أن يجنح مع الخيال . والأمر يختلف عن ذلك في السير الشعبية ، فالراوي قد تخلص من عقدة التاريخ ، وأصبح يحلق مع الخيال ، ومن ثم يتحول عنترة في تلك السيرة إلى بطل إسلامي ، لا يقف عند حدود العصر الجاهلي ، ونراه رمزا لمقاومة الظلم والطغيان ، وقد أفاض الراوي في تفصيل أبعاد شخصيته ، وتصوير الصراعات داخل نفسيته المأزومة .

٤- التشويق :

تحتوي قصص التراث على أنواع عديدة من التشويق ، تختلف باختلاف كل قصة ، وباختلاف موهبة الراوي وقدرته في التأثير على القارئ ،ومن هنا فلن نتحدث عن عنصر التشويق حديثا عاما ، ينطبق على كل قصة ، ولكننا سنكتشف عنصر التشويق من خلال كل قصة ، وتحليل الأمثلة ، وضرب النماذج على النحو الآتي :

لم يكن عمر بن أبي ربيعة شاعرا مجيدا فحسب ، ولكنه كان أيضا ذا نزعة قصصية واضحة . وقد تحدث كثير من الدارسين عن نزعته القصصية ، التي انتشرت في شعره ، وقد تجلت في الحوار والتصوير النفسي لشخصياته وغير ذلك من عناصر قصصية ، ولكن سنتحدث الآن عن جانب قصصي جديد لم يدرسه أحد من قبل ، وهو يتمثل في إسهامات ابن أبي ربيعة في جانب القصص النثرية، فقد كان ذا موهبة بارعة في الحكي فقد روى عنه أو روى هو بنفسه حكايات قصصية مشوقة ، حملتها إلينا الكتب الأدبية القديمة

، وقد ظهرت فيها موهبة التشويق بصورة واضحة ، كما يبدو لنا من تحليل الأمثلة الآتية :
يتذاكر القوم أحاديث العذريين ، فينبري لهم ابن أبي ربيعة ويقص عليهم حكاية صاحبه (أبو مسهر) وبطريقة مشوقة ويصورها بصورة تشد انتباه القارئ . فابومسهر يجلس إلى دوحة عظيمة ، متبردا ، ويشد فرسه إلى غصن من أغصانها ، وإذا بغبار قد سطع ، ثم تبين له فارس ، يطرد مسحلا وأتانا دنا منه ، و إذا عليه درع اصفر وعمامة خز سوداء ، ثم ما لبث أن لحق الفارس بالمسحل ، فصرعه ، ثم ثنى للأتان فصرعها ، ثم اقبل وهو ينشد الأشعار ، فجلس مع أبي مسهر ، وجعل يحدثه حديثا ، كأنه جنى النحل ، ثم حك بالسوط على ثنيتيه ، فبدا ظله بينهما ثم رفع عقيرته ، وجعل يغني ثم شرب الشراب مع أبي مسهر ، حتى بدت عيناه ،كأنهما عينا مها قد أضلت ولدا أو ذعرها قانص ، ثم جر العمامة عن رأسه فبدا الدينار المنقوش ، إلى أن قام إلى فرسه فبرقت لأبي مسهر بارقة الدرع ، وإذا بثدي ، وهنا ينكشف له أن الفارس ما هو إلا امرأة جميلة .
وشبيه بهذه قصة عمر مع صاحبة المضرب ، فبينما كان في طريقه اعترضته جارية ، وكأنها دمية في صفاء اللجين ، في ثوب قصب ، كقضيب على كثيب قالت له :
أنت عمر بن أبي ربيعة ، فتى قريش
وشاعرها ؟ فهل لك في أن أريك أحسن الناس وجها ؟ ، ثم استخرجت معجرا من قصب فعجزته به ، وقادته ، حتى إذا فتحت العجارة عن عينيه ، إذا بمضرب ديباج أبيض . مزرر بحمرة ، مفروش بوشي، وفي المضرب ستارة مضروبة من الديباج الأحمر ، عليها تماثيل ذهب ، ومن ورائها وجه لم أحسب أن الشمس وقعت على مثله حسنا وجمالا ، فقامت

كالخجلة ، وقعدت قبالتي ، وسلمت علي ن فخيل إلي أن الشمس تطلع من جبينها ، وتغرب في شقائق خدها ، كما يقول ابن أبي ربيعة ، قالت له الحسناء " أنت عمر بن أبي ربيعة فتى قريش وشاعرها ؟ ثم أنشدته من شعره في النساء ، ثم قالت " ياعدو الله ، يا فاضح الحرائر ، أنت قد فشا شعرك بالحجاز، وانشده الخليفة والأمراء ، ولم يكن في جارية بعينها ، يا جواري أخرجنه ، ثم جاءت في اليوم الثاني جارية توسطت المضرب ز فتحت العصابة عن عيني ، فإذا بمضرب ديباج أحمر مدثر ببياض ، مفروش بفرش أرمني ، فقعدت على نمرقة من تلك النمارق ، فإذا بالشمس الضاحية قد أقبلت من وراء الستر ، تتمايل من غير سكر، فقعدت كالخجلة ، فسلمت علي وقالت : أنت عمر بن أبي ربيعة فتى قريش وشاعرها .. ياعدو الله ، أنت قد فشا شعرك بالحجاز ، ورواه الخليفة ، وتزعم أنه لم يكن في جارية بعينها ، يا جواري ارفعنه ، ولما كان .. اليوم الثالث قادته الجارية معتجرا إلى المضرب . يقول عمر :فما توسطته فتحت العصابة عن عيني ، فإذا أنا في مضرب ديباج أخضر ، مدثر بحمرة ، مفروش بخز أحمر ن وإذا بالشمس الضاحية ، وقد أقبلت من وراء الستر ، كحور الجنان ، فسلمت علي وقالت : أنت عمر فتى قريش وشاعرها ، ثم أنشدته من شعره ، وقالت : يا عدو الله ، أنت الذي فضحتها نفسك ، وجهي من وجهك ، يا جواري أخرجنه . وبعد تلك المقدمة المشوقة تتكشف لنا شخصية الحسناء الظريفة ، صاحبة المضرب الفخم ، فإذا هي رملة أخت عبدالملك بن مروان .

وقصة عمر مع هند بنت الحارث المرية ، ذكر لها صاحب " الأغاني " تمهيدا مشوقا ، فقد روى عثمان بن

إبراهيم الخاطبي ، قال : أتيت عمر بن أبي ربيعة ، بعد أن نسك بسنين ، وهو في مجلس قومه من بني مخزوم ، فانتظرت حتى تفرق الناس ثم دنوت منه ، ومعي صاحب لي ظريف ، وكان قد قال لي : تعال نهيجه على ذكر الغزل ، فننتظر هل بقى في نفسه منه شئ ، فقال له صاحب : يا أبا الخطاب ، لقد أحسن العذرى ، وأجاد فيما قال ، ثم جعل ينشد له شعر الشعراء العذريين ، مما جعل عمر يقول " وأبيك . لقد أحسن وأجاد وما أساء . ولقد هيجتما علي ساكنا ، وذكر تمانى ما كان عني غائبا ، ولأحدثكما حديثا حلوا ، وجعل بعد تلك المقدمة يقص حديثه الحلو مع هند .

وغير ذلك من حكايات تنسب لابن أبي ربيعة ، وتشف عن موهبته في اختيار عنصر التشويق ، ويمكن أن تجمع هذه الحكايات ، وتشكل رسالة جامعية وطريفة ، تحت عنوان " عمر بن أبي ربيعة قاصا ".

ويلاحظ القارئ بصمة ابن أبي ربيعة على هذه القصص ، فهو يحملها الكثير من الدعاية لحسبه وشعره ، وهو ينثر الصفات المادية والحسية لشخصياته النسائية . وهذه القصص أيضا تعكس روح الترف والحياة الباذخة ، التي كان يعيشها ابن أبي ربيعة .

ولم يكن ابن أبي ربيعة هو الشاعر الوحيد الذي يتميز بالنزعة القصصية ، والتركيز على عنصر التشويق بنوع خاص ، فقد شاركه في تلك الناحية الشاعر جميل بثينة ، فقد سأله عبدالملك بن مروان أن يحدثه ببعض أحاديث عذرة ، فإنهم أصحاب أدب وفن ، فيقص عليه قصة الأعرابي مع السبع الذي افترس معشوقته، ولم يهجم على القصة هجوما . بل مهد لها بتلك المقدمة المشوقة : " نعم يا أمير المؤمنين ، ان آل بثينة انتجعوا الحي ، وقطعوا بلدا آخر ، فخرجت

أريدهم ن فغلطت الطريق ، وداهمني الليل ، ولاحت لي نار ، فقصدتها ، حتى دنوت ، ووردت على راع في أصل جبل ، ألجا غنمه إلى كهف في الجبل ، فسلمت ،فرد علي السلام ، وقال :أحسبك قد ضللت الطريق ، قلت : قد كان ذلك فأرشد فيه ، قال : بل انزل حتى تريح ظهرك ، وتبيت ليلتك ، فإذا أصبحت وقفتك على الطريق ، فنزلت ، فرحب بي وأكرمني ، وعمد إلى شاة ، فذبحها ، وأجج نارا ، وجعل يشوي ، ويلقي بين يدي ن ويحدثني في خلال ذلك ، ثم قام بازار كان معه ، فقطع بي جانب الخباء ، وتعهد لي جانبا ، وترك جانبا خاليا ، فلما كان في الليل سمعته يبكي ، ويشكو إلى شخص كان معه ، فأرقت ليلتي ".

فهذه المقدمة تثير الشوق إلى القصة ، هذا الإعرابي الذي انتحى مكانا خاليا في الصحراء وتلك النار التي يؤججها ، واللحم الذي يشويه ، ويلقيه إلى ضيفه ، والحديث الذي يتخلل ذلك ، والجانب الخالي الذي مهده ، وشكواه إلى شخص كان معه، كل هذا يستجمع الحواس ، ويثير التلهف لاستماع قصته ، واكتشاف أمره مما جعل جميلا يسأله بعد تلك المقدمة : يا هذا ، وما الذي أحلك هذا الموضع ؟.

وحين ذكر صاحب كتاب " مصارع العشاق " هذه القصة عن أحمد بن عمر الزهري ، عن عمه عن أبيه ، ذكرها بطريقة فيها تشويق ،فالأعرابي لم يقص أمره ، ويكشف عن حاله من أوله إلى منتهاه ، كما فعل أمام سؤال جميل ، بل أرجأ ذلك إلى نهاية القصة ، فهذا الرجل الذي خرج في نشدان ضالته ، يلتقي بهذا الإعرابي ، فيستضيفه ، وفي ليلة يكون الضيف بين النائم واليقظان ، إذا بفتاة جميلة تقبل وتحادث الأعرابي ، ويحادثها حتى مطلع الفجر ، وفي ليلة أخرى يكون الضيف فيها بين النائم واليقظان ، إذا

بالأعرابي يقلق ويذهب ويجئ وينشد الأشعار ، ثم ينبه الضيف بأنه يخشى على خلته من أسد في غيضة قريبة ، ثم يترك صاحبه ويجئ بعد فترة قصيرة حاملا حبيبته ، وقد أصابها السبع " ثم يأخذ سيفه ويجئ بالأسد مقتولا ، وهو ينشد الأشعار ، ثم يقص بعد ذلك أمره ، ويكشف عن قصته " .

وهكذا نجد أن القصص العربي لم يتجاهل عنصر التشويق ، فقد كان الراوي يتمتع بموهبة قصصية ، وخاصة إذا كان من كبار الأدباء ، مما جعله يحاول لفت نظر المستمع ، وأن يدفعه إلى أن يستغرق في أحداث القصة . ولكن النقاد لم يلتفتوا إلى هذا العنصر في مجال الفن القصصي ، فوقف عنصر التشويق عند تلك المقدمات ، ولم يتطور إلى ما وراء ذلك .

٥- الفكاهة والسخرية :

يخيل لي أن هناك فرقا بين الفكاهة والسخرية ، فالفكاهة في رأيي تعتمد على الحركات الجسدية ، التي ترضي العامة ، دون أن يكون لها هدف معين في ذهن صاحبها . أما السخرية فهي بنت الموقف والحدث ، وتصدر عن رؤية معينة في ذهن صاحبها ، وتحاول تعديل المواقف المتصلبة عن طريق السخرية ، والضحك منها .

وقد مالت القصة العربية القديمة إلى النوع الأول الذي يتمثل في الحركات الجسدية ، فمنظر يزيد بن الطثرية ، وقد أقحم نفسه داخل الغنم، ولبس فروة حتى يحسبه أهل الحبيبة من الغنم ، أو منظر وحشية وقد وقعت في حفرة فيها نار ، أو منظر جميل وقد ألقى به قوم بثينة في جيفة لحمار ، بعد أن ربطوا يديه ورجليه ، وأخذ يصرخ حتى أنقذه أحد المارة

، أو تابع جميل وجد إناء به لبن ، فأخذ يعب مما فيه ، حتى دخل الإناء في رأسه ، ولم يستطع إخراجه منه ، مما جعل النسوة يضحكن منه . وغير ذلك من حركات جسدية ، تخلو من السخرية ، ومحاولة تعديل سلوك الشخصية . وربما كان ميل القصة العربية إلى هذا النوع من الإضحاك ، يعود إلى أنها تهدف إلى الاستمتاع والإضحاك ، فهدفه الأول يتمثل في المتعة فقط . ولا تريد أن تثقل على المستمع بفكر ولا فلسفة .

وكل هذا لا يعني أن القصة العربية قد خلت من عنصر السخرية ز فبعض الكتب القديمة حفظت لنا نماذج من القصص التي تحتوي على عنصر السخرية . ومن ذلك قصة أبي السائب المخزومي ، التي تقول " ذكر بعضهم فقال : أتى أبو السائب المخزومي ليلة ، بعدما رقد السامر ، فأشرقت عليه ، فقال سهرت وذكرت أخا استمتع به فلم أجد سواك فلما مضينا إلى العقيق ، فتناشدنا وتحدثنا فمضينا ، فأنشدته قول العرجي :

باتا بأنعم ليلة حتى بدا   صبح تلوح كالأغر الأشقر

فتلازما عند الفراق صبابة   أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

فقال : أعده علي . فأعدته ، فقال : أحسن والله ، امرأته طالق ان انطلق بحرف غيره حتى يرجع إلى بيته . قال : فلقينا عبدالله بن حسن فلما صرنا إليه ، وقف بنا ، وهو منصرف من ماله يريد المدينة فسلم ، ثم قال : كيف أنت يا أبا السائب ؟ فقال له :

فتلازما عند الفراق صبابة   أخذ الغريم بفضل ثوب

فالتفت إلي ، وقال : متى أنكرت صاحبك ؟ فقلت : منذ الليلة ، فقال إنا لله ، وأي كهل أصيبت منه قريش . ثم مضينا ، فلقينا محمد بن عمران التيمي قاضي المدينة ، يريد مالا له

، علـى بغلـة لـه ، ومعـه غـلام علـى عنقـه مخـلاة ، فيهـا قيـد البغلة ، فسلم ، ثم قال : كيف أنت يا أبا السائب ، فقال :

فتلازما عند الفراق صبابة   أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

فالتفت إلـي ، فقـال : مـت أنكـرت صـاحبك ؟ فقلـت آنفـا ، فلما أراد المضـي قلت : افتدعـه هكذا والله مـا آمن أن يتهـور فـي بعض آبـار العقيق ، قـال : صـدقت يـا غـلام قيد البغلـة ، فأخذ القيد فوضعه في رجله وهو ينشد البيت ويشير بيده إلـي ، يرى أنه يفهم القصة ، ثم نزل الشيخ وقـال لغلامـه : يـاغلام احمله على بغلتي وألحقه بأهلي فلما كان بحيث علمت أنـه قد فاتـه ، أخبرتـه بخبـره ، فقـال : قبحـك الله ماجنـا ، فضـحت رجلا من قريش وغررتني ".

ففـي هذه القصـة بـذرة مـن الضـحك الراقـي ، الـذي يثيـر السـخرية ، ويكشـف عـن جانـب مـن جوانـب الشخصـية ، ولا أبلـغ مـن السـذاجة حـدا أقـارن فيـه بـين ملهـاة الطبـاع التـي انتشـرت فـي أوروبـا فـي القـرن التاسـع عشـر ، والتـي كانـت ترسم شخصية تثير السخرية، أو التي تشير إلـى صـفة تنتـزع الضحك ، لا أريد أن أقارن بين هذين ، وإنمـا يكفـي أن أشـير إلى مـا فـي هذه القصـة مـن سـخرية أرقـى مـن الضـحك الـذي تسببه الحركات والأشكال . فقد كان للضحك وظيفة اجتماعية ، وهي معاقبـة من يسير فـي طريقـه آليـا، ولا يعنيـه الالتفـات للآخـرين، فيكـون الضـحك حينئـذ وسـيلة لانتشـاله مـن ذهولـه والحد من صلابته ، فإنني أعتقد أن القصة السابقة تسـخر مـن تصلب أبي السائب وآليته فـي تصـرفه ، وعنـاده ، وحرفيتـه ، ممـا أوقعـه فـي أمـور لا تحمـد عقباهـا ، وأتـاح للظرفـاء أن يسخروا منـه .

٦- الخيال :

من الخيال خيال يكتفي بذكر الشئ وشبيهه ، كأن يرى شيئا أحمر فيستحضر ذهنه أشياء أخرى تشابهه في الحمرة ، أو يحس بارتياح لدى رؤية حبيبته ، فيجعله يتخيل النشوة التي يحبها عند رؤيتها .

وهناك خيال ابتكاري ، يخلق أمورا من العدم ، وينشئ أشياء من صنعه ، ويحدث جوا وشخصيات ومشكلات ، تحاكي الطبيعة ، وتشابه الحياة ، بل تتفوق على الطبيعة فيكملها، ويرتقي بالحياة ، فيحسنها ويزينها .

وهناك تبدو وظيفة الفن ن فلا يقتصر على محاكاة الواقع ، ولا يكتفي بمشابهة الطبيعة ، بل هو عصا سحرية ، تجعل الواقع يبدو في صورة أكثر كمالا ، وفي منظر أكثر بهاء ورونقا . وهنا يكمن سر جاذبيته ، وسر هرب الناس إليه من دنيا الواقع والحقيقة . ومأساة " بجماليون" كما تصورها الآداب الإغريقية ، تتمثل في أن فنه كان صورة مثالية تتسامى عن الحياة في تفاهتها وسخفها ، فتعلق بجماليون بتمثاله ، وأحبه حتى أفسد عليه واقعه وحياته وأضطر في آخر أمره إلى أن يثور على عبوديته لفنه ، وأن يتخلص من هذا الأسر ، فحطم تمثاله وجلس مع ذلك يبكي عند أنقاضه .

ولا شك في أن الخيال الخالق أرقى من الخيال المشبه ، فهو لا يحتاج إلى تكأة تنقله من شبيه إلى شبيه ، ولا إلى شئ بشئ آخر ، بل هو خيال خلاق يبتكر كيف يشاء ، ويحلق كيف أراد ، ويخلق مواده من العدم ، وينشئ رسائله من لا شئ .

وقد عنى القدماء بالكشف عن الخيال التفسيري عند العرب ،واهتموا به اهتماما ملحوظا ، ففي كتبهم التي قصدوا

فيها للفصاحة والبلاغة ، اهتموا كثيرا بعلم سموه " علم البيان " ، وعنوا به عناية كبيرة . جعلتهم أحيانا يطلقون " علم البيان " على كل الأمور التي تبحث في البلاغة ، من باب تغليب الجزء على الكل .

وعلم البيان هو العلم الذي يبحث في التشبيه والاستعارة والكناية ، في الأمور التي تظهر الحقيقة في صور مختلفة ، فإذا كان ممدوحك كريما ، وأردت أن تلجأ للخيال البياني للتعبير عن المعنى ، فلك أن تقول : فلان كالبحر أو تقول : رأيت بحرا عم موجه الأنام ، أو تقول لك فلان كثير الرماد .

وعناية القدماء بهذا اللون من الخيال ، ربما كان نتيجة لاحتفائهم بالشعر ، والخطابة ، والكتابة ، والرسالة والحكم ، والأمثال ، وغير ذلك من الأمور التي تهتم بهذا النوع من البلاغة ، وتزدحم بهذه الألوان من الخيال .

وربما كانت هذه العناية بالخيال التفسيري ، أكثر من العناية بالخيال الابتكاري ، هي التي جعلت كثيرا من الدارسين يرمون العرب بالعقم في الخيال والجدب في الابتكار .

على أن هناك جانبا واسعا يشف عن الخيال الخلاق عند العرب ، ويحتاج إلى الكشف والعناية والاهتمام ، فلو رجعت إلى أحاديث العرب وأساطيرهم حول الجن ، وقد ذكر الجاحظ كثيرا من هذا فيما يزيد على خمسين ومائة صفحة ، أو إلى ما ذكر العلماء عن أكاذيب العرب ، أو إلى القصص الخيالية التي تحكي عن عشاق الحور العين الخ ، لرأيت ثراء في هذا الجانب . وكل ما هناك أن الدارسين اهتموا كثيرا بخيال المشاعر في الشعر والكتابة ولم ينتبهوا للخيال الخلاق في القصص والأساطير ، ولهذا تطور ونما خيال المشابهة ، وأصبح الأول لدى الشعراء والكتاب ، تشعر باللذة والصنعة

الفنية في قراءته ، وبقى لخيال الخلاق محشورا في بطون الكتب ، يختلط بالأخبار التاريخية ، ويزاحم فيه الغث الثمين ، ولهذا تلاحظ عليه السذاجة ، ولا تجد فيه تأنق الفن ، وإشراق الصنعة ، وكل ما فيه من بذور فنية ، جاءت تلقائية وعفوية لم ينمها نقد الناقد ، أو ينزلها السبيل دراسة الدارسين .

وقصص العشق تنهض دليلا على ثراء الخيال العربي ، ففيها الخيال العربي وغناه، ففيها الخيال التقليدي الذي وجد من علم البيان نصيرا ومساعدا . ولن أطيل عليك في هذه الناحية ، إذا هي ثانوية في القصص ، بينما هي في الشعر والنثر الفني مقصود لذاته ، تمثل جانبا رئيسيا لن أطيل عليك ويكفي أن ترجع إلى القصة التي قصها ابن أبي ربيعة عن أبي مسهر فستجد فيها ألوانا من البيان مثل تشبيهه الحبيبة بالدينار المنقوش، وعينيها بعيني المهاة ، وثديها بالحق ، وثناياها بالنبات المطور.

وترا كتب الأدب مثل الأغاني ، ومصارع العشاق وتزيين الأسواق وأخبار النساء ، فتحس أن قصص العذريين قد أصبحت نوعا من السمر ، يتحدث به الناس في مجالسهم . التي يتناشدون فيها الأشعار ويتطارحون الغناء . وكجالس السمر والشعر والغناء . لا يتقيد الناس فيها بالحقيقة، بل يتركون أنفسهم على سجيتها . ويمتعونها بالقول الخيالي والأشياء المخترعة . وإذا كان الناس في ذلك الحين يسلون أنفسهم في مجالسهم بين أصدقائهم وخاصتهم وحين يفرغون من الأمور الجادة ومن ثقل الحياة ، يتبادلون الأشعار التي يحسن فيه الكذب ،ولا يحمد فيها الاقتصاد، كما يقول ابن رشيق أو بسماع الغناء الذي تطيب به المجالس ويحسن به السمر ، فقد كان بجانب ذلك نوع من القصص يحكى في تلك

المجالس ن فيلهو بها الناس ، ويشغلون بها فراغهم ، ويتناسون فيها همومهم وحياتهم الجادة ، ولهذا لا نعجب حين يظهر فريق من القصاص يزاحمون الشعراء ، ويقصون الحكايات في تلك المجالس ، يخترعون شخصياتها اختراعا ، أو يختارون شخصية مشهورة ، ويقيمون عليها الأحاديث ، وينسبون إليها القصص لا بقصد التاريخ أو التحقيق ، بل همهم كهم الشعراء وكهم المغنيين ، أن يمتعوا الناس في مجالسهم العامة أو الخاصة يتذاكرون فيها العذريين وعشقهم وصبابتهم ، وخالد عبدالله القسرى يجلس ذات ليلة مع فقهاء أهل الكوفة ، فيقول بعضهم " حدثونا حديثا لبعض العشاق ، فيقص أحدهم قصة ذكرت في مجلس هشام بن عبدالملك ، فقد ذكر هشام غدر النساء فحدثه بعض جلسائه حديث أم عقبة ووفائها لابن عمار بعد موته ، وعبد الملك يطلب من جميل أن يحدثه ببعض أحاديث عذرة ، فإنهم أصحاب أدب وغزل . وعروة بن الزبير يسال رجلا من بني عذرة " يا عذري ، بلغني أن فيكم رقة وغزلا ، فأخبرني ببعض ذلك . وخالد بن عبدالله القسرى يسأل : من يحدثني بحديث يستريح إليه قلبي ؟ فيقص عليه حمزة الكناني قصة لزوجين من بني عذرة ، تكشف عن وفاء المرأة لحبيبها وزوجها . والحجاج يأرق ذات ليلة ، فيستدعي ابن القرية ، ويطلب منه حديثا ، يقصر ليله وأن يكون في مكر النساء ، فيقص عليه قصة امرأة استطاعت أن تحتال على الناسك والقاضي والحاجب وصاحب الشرطة واستردت حقها . وقد أعجب الحجاج بمهارة هذه المرأة ، وعقب على قول ابن القرية : ما أحسن ما احتالت لاستخراج حقها .

أخلص من كل هذا إلى أنه كان يصاحب مجلس السمر والمنادمة فن ينافس الشعر والغناء ، ويحرص عليه الخلفاء

والأمراء والقادة والعامة . وكان هناك قصاص مهرة في هذا الفن ، مثل عمر ، وجميل ، ابن القرية يستدعيهم الناس وقت الأرق وفي المجالس الخاصة ، يطلبون منهم حديثا يستريح إليه القلب كما يقول خالد ، أو يقصر الليلة كما يعبر الحجاج ، أو فيه أدب وغزل على حد قول عبدالملك أو فيه رقة وعذوبة كما يريد عروة ، ولم يطلبوا في هذا الحديث الصحة الثابتة أو الدقة العلمية .

وفي تلك القصص مظاهر شتى من الخيال المبتكر الطريف ، كنثر أشياء طريفة مشوقة أو الرمز بأمور مبتكرة رائعة ،أو تصوير الشخصيات أو المواقف تصويرا معبرا مثيرا ، أو خلق أجواء تؤثر على السامع تأثيرا بليغا.

واقرأ قصة وضاح اليمن مع أم البنين ، ولاحظ فيها ذلك الخيال ـ، الذي يجذب السامع ، فمنظر الجوهر واللؤلؤ يحمله العبد ثم ينثره بين يديها، ومنظر العاشق وهو يسحب نفسه إلى الصندوق ليختبئ فيه ، ومنظر أم البنين وهي تمتشط في خزانتها وقد دخل عليها يزيد ، ومنظر الفراشين وقد حملوا الصندوق بمن فيه ، ومنظر الأجراء الغرباء وهو يحفرون بالليل حفيرة يبلغون الماء، ومنظر يزيد وهو يسار الصندوق ، ومنظر القوم وهو يهيلون التراب عليه ، ومنظر الخادم و القوة فوق الصندوق ، ومنظر أم البنين وهي تأتي إلى ذلك المكان تبكي ومنظرها وهي مكبوتة على وجهها ميتة فكل هذه أمور طريفة تجذب القارئ وتثير خياله .

وانظر إلى قصة ابن أبي ربيعة عن صاحبه أبي مسهر كيف أقبل وقد تغير لونه وساءت هيئته ، وكيف جعل يدعو حتى إذا هم الناس أن يفيضوا سمعه يهمهم ويقول " يارب كل غدوة وروحة ....الخ ". ثم يقص ما جرى يوم الدوحة ز

حين التقى بذلك الفارس الذي يطرد عنزا وأتانا . وكيف جلس معه تحت الدوحة يحدثه حديثا ، ذكر فيه قول الشاعر :
وان حديثا منك لو تبدلينه   جنى النحل للبان عود مطافل
وكيف أخذا يشربان الخمر في ظل تلك الدوحة ، والفارس يرفع عقيرته ويغني " ان العيون التي في طرفها حور ..الخ " ثم يتبين له أن هذا الفارس امرأة . تكره العهر وتحب الغزل ، ثم تجلس معه وهي تتمايل على الدوحة سكرى حتى إذا انتبهت مرعوبة ، لاثت عمامة برأسها وأخذت رمحها ن وجالت في متن فرسها ، ثم تترك للذكرى ثوبا من ثيابها وتنصرف. ارجع إلى هذه القصة ستجد فيها كثيرا من لمسات الخيال الجذاب الرائع .
وفي قصة عروة وعفراء يطالعنا الخيال القصصي بنهاية ترمز إلى أن حبهما خالد وباق يتحدى الموت ويقاوم الأقدار . فقد مات عروة محروما من عفراء ثم لحقت به ، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد بل تدفن في قبره " فتنبت من القبر شجرتان حتى إذا صارتا على جد قامة التفتا . فكانت المارة تنظر إليهما ، ولا يعرفان من أي ضرب من النبات وكثيرا ما انتشدت فيهما الناس . قال صاحب الأصل :
غصنان من دوحة طال ائتلافهما   فيها فجالت صروف الدهر فافترقا
فصار ذا في يد تحويه ليس له   منها براح وهذا في الفلاة لقا
حتى إذا ذويا يوما وضمهما   بعد التفرق بطن الأرض واتفقا
حثا على العهد في أرجائها فحنا   كل على أفه في التراب واعتنقا

فهاتـان الشـجرتان المتعانقتـان اللتـان لا تنتسـبان إلـى أي ضـرب مـن النبـات مـا همـا إلا رمـزان يثبتـان للأجيـال خلـود الحــب وتحديــه للأقــدار والعقبــات وانتصــاره علــى المــال والطغيان .

وفـي إحـدى القصـص خيـال شـبيه بهـذا ،ولكنـه لـم يكـن شـجرتين بـل كـان شـجرة واحـدة . يتناسـب حالهـا مـع حـال الحبيبين . فقد كانـا عروسـين لـم تـتح لهمـا الظـروف فرصـة التمتـع وتبـادل الحـب . فقـد أحـب عتبـة بـن الحبـاب بنـت الغطريـف السـلمي فأضـناه الحـب . ورأف بحالتـه عبدالله بـم معمـر القيسـي فخـرج معـه إلـى أبيهـا خاطبـا لهـا . فلمـا عـرف أبوهـا أمـره معهـا أقسـم ألا يزوجهـا لـه . ولكـن ابنتـه احتالـت عليه بأن الأنصار لا يردون . وأن من الأفضـل أن يبـالغ فـي المهر حتى يعجزه ذلك فينصـرف . ولكـن عتبـة وعبدالله أديـا إليــه مــا ســماه مــن المهـر ، فزوجهـا إيـاه مرغمـا . وخـرج العروسان إلى منزل لهما . ولكن لحقهمـا فـي الطريـق فرسـان من قبـل أبيهـا . ثـم قتلـوا عتبـة ، فانكبـت عليـه وشـهقت شـهقة حتـى ماتـت ، وتـأبى القصـة إلا أن تقيم الأفـراح بعـد موتهـا . وأن تتحـدى جـور أبيهـا وقومهـا بخيـال رائـع . فـإذا بشـجرة عليهـا ألـوان مـن الـورق قـد نبتـت علـى القبـر . فسـألت عنهـا فقـالوا شـجرة العروسـين . فشـجرة العروسـين ذات الأوراق الملونة . ما هي إلا رمز للسعادة التي حرم منها العروسان .

وهناك من أحاط " العاشق " بشئ من الخيـال . فـزعم أن العاشق " سمى عاشقا لأنـه يـذبل مـن شـدة الهـوى . كمـا تـذبل العشـقة إذا قطعـت . والعشـقة شـجرة تخضـر ثـم تـدق وتصـفر عند الزجاج . وزعم أن اشتقاق العاشق منه ".

وقصـة وفاة ليلـى الأخيليـة ز يحوطهـا ضـرب مـن الخيـال الرائـع . يـأبى إلا أن يحقـق أبياتـا لتوبـة . ويـأبى إلا أن تـدفن

إلى جنب قبره ز فتوبة قال أبياتا ، ذكر فيها أنه لو كان في قبره ، ثم سلمت عليه ليلى ، لرد السلام ، فلما مات توبة مر زوج ليلى بليلى على قبره ، فقال لها : سلمي على توبة ، فانه زعم في شعره أنه سيلم عليك تسليم البشاشة فقالت : ما تريد إلى من بليت عظامه فقال : و الله لتفعلن . فقالت وهي على البعير : سلام عليك يا توبة فتى الفتيان ، وكان ، وكانت قطاة مستظلة في ثقب من ثقوب القبر ، فلما سمعت الصوت ، طارت وصاحت ، فنفر البعير ، ورمى بليلى فماتت " فدفنت إلى جنب قبر توبة ".

وتصور بعض الشخصيات في هذه القصص تصويرا حيا مؤثرا ن يحكي نوفل بن مساحق خبر توحش قيس " فخرجت يوما أتصيد الأروى ، ومعي جماعة من أصحابي حتى إذا كنت بناحية الحمى ، إذا نحن باراكة عظيمة ، قد بدا فيها قطيع من الظباء فيها شخص انسان " يرى من خلال تلك الاراكة ، فعجب أصحابي من ذلك فعرفته وأتيته وعرفت أنه المجنون الذي أخبرت عنه ، فنزلت عن دابتي وتخففت من ثيابي ، وخرجت أمشي رويدا حتى أتيت الأراكة ، فارتقيت حتى صرت على أعلاها ، وأشرفت عليه وعلى الظباء ، فإذا به ، وقد تدلى الشعر على وجهه ، فلم أكد اعرفه لا بتأمل شديد ، وهو يرتعي في ثمر تلك الأراكة ، فرفع رأسه ، فتمثلت ببيت من شعره :

أتبكي على ليلى ونفسك باعدت مزارك من ليلى وشعباكما معا

فنفرت الظباء واندفع في باقي القصيدة ينشدها ، فما نسى حسن صوته ن وحسن نغمته .

ويصور شيخ من بني مرة ن شخصية قيس تصويرا جذابا، فخرجت فطلبته يوما إلى العصر " فوجدته جالسا على

رمل ، خط فيه بإصبعه خطوطا ، فدنوت منه غير منقبض ، فنفر مني نفور الوحوش من الإنس ، والى جانبه أحجار ، فتناول حجرا فأعرضت عنه ، فمكث ساعة كأنه نافر يريد القيام ن فلما طال جلوسي سكن ، واقبل يخط بإصبعه فأقبلت عليه وقلت : أحسن والله قيس بن ذريح حيث يقول :
ألا ياغراب البين ، ويحك نبئني بعلمك في لبنى ، وأنت خبير ..الخ

فاقبل علي وهو يبكي ، فقال :أحسن والله ، وأنا أحسن منه قولا حيث أقول :
كأن القلب ليلة حين يغدي بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

ويخلق القاص مواقف حية متحركة ، ويصورها تصويرا قويا جذابا ن وأود أن تقرأ معي هذا الموقف عن موت المجنون في واد كثير الحجارة خشن " انه لم تبق فتاة من بني جعدة ، ولا من بني قريش،إلا خرجت صارخة عليه تندبه ، واجتمع فتيان الحي يبكون عليه أحر بكاء ، وينشجون أشد نشيج وحضرهم حرم ليلى معزين وأبوها معهم ، فكان أشد القوم بكاء وجزعا عليه ، وجعل يقول : ما علمت أن الأمر يبلغ كل هذا . ولكني كنت امرأ عربيا أخاف العار وقبح الأحدوثة وما يخافه مثلي ، فزوجتها وخرجت عن يدي ولو علمت أن الأمر يجري على هذا ما أخرجتها عن يده ولاحتملت ما كان في ذلك فما شوهد في يوم أكثر باكيا على ميت منه ، وجدوا خرقة فيها مكتوب :
ألا أيها الشيخ الذي ما بنا يرضى شقيت ولا منيت من عيشك
شقيت كما أشقيتني وتركتني أهيم مع الهلاك ولا أطعم الغمضا

ويصل الخيال حدا في تصور أشياء غير منظورة تضفي جوا غامضا جذابا يتناسب والمعنى الذي تدور عليه القصة واقرا خبر وفاة جميل فستجد خيالا عجيبا يشد القارئ إليه .

تكون بثينة في هودجها . فتسمع هاتفا بأبيات من جميل فتنادي الهاتف ولكنه لا يجيب ، فتسخر منها صواحباتها . ثم الليلة الثانية . فتسمع ذلك الهاتف فتخاطبه . ولكنه لا يرد حتى إذا كانت الليلة المقبلة وأخذ الحي مضاجعهم ، إذا بالهاتف يهتف . وإذا به شيخ كأنه من رجال الحي ، ينبئها بوقوع الكارثة وموت جميل . ولكن مالي أشوه هذا الخيال بالتلخيص ، ولا انقله " حدثت بثينه ، فقالت : ان الحي انتجعوا موضعا . واني لفي هودج لي أسير ، إذا بالهاتف ينشد أبياتا فلم أتمالك أن رميت بنفسي ، وأهل الحي ينظرون . فبقيت أطلب المنشد . فلم أقف عليه فناديت : أيها الهاتف بشعر جميل . ما وراءك منه ؟ واني أحسبه قد قضى نحبه ومضى لسبيله . فلم يجبني مجيب " فناديت ثلاثا وفي كل ذلك لا يرد علي أحد شيئا . فقالت صواحباتي : أصابك يا بثينة طائف من الشيطان . فقلت : كلا ، لقد سمعت قائلا يقول ز قلن : نحن معك ولم نسمع ، فرجعت فركبت مطيتنا وأنا حيرى والهة العقل كاسفة البال . ثم سرنا فلما كان في الليل ن ذلك الهاتف يهتف بذلك الشعر بعينه فرميت بنفسي إلى الصوت . فلما قربت منه انقطع . فقلت : أيها الهاتف أرح حيرتي وسكن عبرتي بخبر هذه الأبيات ، فان لها شأنا ، لم يرد علي شيئا ، فرجعت إلى رحلي فركبت وسرت . وفي كل ذلك لا تخبرني صواحباتي أن سمعن شيئا .فلما كانت الليلة المقبلة نزلنا واخذ الناس إلى مضاجعهم ، ونامت كل عين ، وإذا بالهاتف يهتف بي ويقول : يا بثينة اقبلي إلي أنبئك عما تريدين . فأقبلت نحو الصوت فإذا بشيخ كأنه من

رجال الحي ، فسألته عن اسمه وبيته ، فقال: دعي هذا وخذي فيما هو أهم عليك . فقلت لـه ، أنـت المنشد للأبيـات . قـال ك نعم . قلت ك فما خبر جميل ؟ قـال: نعـم فارقتـه وقـد قضـى نحبـه وثـوى إلـى حفرتـه رحمـة الله عليـه ،فصـرخت صـرخة آذنت منها الحي وسقطت لوجهي الخ.

أرأيت إلى هذا الخيال الذي يشد الأعصاب ، ولاالـى هذا التمهيد الشيق لوقوع الكارثـة . لم يكن داود الأنطـاكي موفقـا في إدراك هذا الخيال وطبق عليه مقـاييس الواقـع ،فعلـق علـى هاتف هتف للمجنـون بقولـه " وهذا أمر يتعـذر الوصـول إلـى تحقيقه ".

وهكذا تقدم القصص العربية دليلا واقعيا عمليا أن الخيال العربـي ، لـم يكـن قاصـرا فـي خلـق الأحـداث وتصـور الشخصـيات تصـويرا نابضـا واختـراع المواقـف الحيـة المتحركة ورسم الشخصيات المعبرة الموحية .

*المقامات

تقدم المقامات صورة نموذجية لشكل القصة القصيرة في التراث العربي ، وهي صـورة مبررة تاريخيـا وثقافيـا ، ومـن هنا استمرت في الوجود منذ العصر الجـاهلي وحتـى مشـارف العصر الحديث ، الذي شهد ظهور المقامات الجديدة كمـا هـي ممثلة بنوع خاص في " حديث عيسى بن هشام "وقد أفسحت

هذه المقامات الجديدة لكي يسود الشكل الأوروبي ممثلا في الاتجاهات الواقعية ، ثم حاولت المقامات أن تظهر من جديد خلال الشكل الأصيل ولكن في صورة جديدة .

وكانت المقامات بشكلها التراثي ، تحتفظ بخصوصية جديدة ، أتاحت لها أن تتحاور مع التيارات الأخرى ، وتؤثر فيها دون أن تفقد هويتها ، ومن ثم لم نراها تنتقل وتتفاعل مع تيارات ثقافية أخرى ،سواء كانت عربية أو غير عربية ، فهي انتقلت إلى التراث الشعبي واستوحاها بعض المعاصرين من أمثال توفيق الحكيم في روايته " أشعب " وهي أيضا عبرت الحدود والبحار ، وشكلت ما يسمى بأدب الشطار ، وهو أدب يدور حول الفقراء من الناس ، فانتقلت المقامات من خلال هذا النوع من الأدب إلى أسبانيا ومنها إلى ايطاليا وفرنسا وألمانيا ، وهي في كل ذلك تحتفظ بخصوصيتها التي بلغت من القوة حدا حماها أن تفنى في التيارات الأخرى.

وسنحاول هنا أن نحلل المقامات فنيا خلال العناصر الآتية :

١- المتعة الحسية ٢- عدم الإيغال ٣- البنية الفنية .

١-المتعة الحسية :

هناك ميل حاد من مقامات الحريري ن نحو إرضاء المتعة الحسية ، فقد انتشرت فيها التشبيهات التي تقوم على صور من الخارج تأتي عن طريق الحواس (انظر المقامة الثانية) ووصف الغلمان (المقامة العاشرة) والحديث عن الثياب (المقامة الخامسة والعشرون) ووصف الأطعمة والأشربة (المقامة التاسعة والعشرون) ووصف الجواري والفتيان (المقامة الخامسة والثلاثون) وغير ذلك مما يضفي على المقامات جوا من البهجة ، يرضي الأذن والبصر

والذوق وسائر الحواس البشرية، وهو في ذلك لا يسف ويقع في منطقة إرضاء القراء ، ولكنـه لا يـزال يعمل داخـل دائـرة الفن، ومن خلال لوحات وصفية ، لاتغوص فـي العمـق ، ولا تسرف في الذهن ، ولكنها تقف عند معالم تتحول فيها اللوحـة إلى نموذج للجمال الحسي . ويمكن من باب المثـال أن نشير إلى المقامـة الثانيـة الحلوانيـة ، فهـي تـدور حـول "التشـبيهات" التـي يبرع فيها البطل ، ويتفوق علـى الآخـرين ، وهـي سـواء كانت للحريري أو لغيره تخلق جوا من البهجـة يمتـع الحـواس من مثل :

نفسي الفداء لثغر راق مبسمه وزانـه شنب نـاهيك مـن شنب

يفتـر عـن لؤلـؤ رطـب وعـن بـرد وعـن أقـاح وعـن طلـع وعـن حبب

فـأمطرت لؤلـؤا مـن نـرجس وسـقت وردا وعضـت علـى العناب بالبرد

سـألتها حـين زارت نضـو برقعهـا القـاني وإيـداع سـمعي أطيب الخبر

فزحزحت شفقا غشى سنا قمر وسـاقطت لؤلـؤا مـن خاتم عطر

وأقبلـت يـوم جـد البـين فـي حلـل سـود تقـص بنـات النادم الحصر

فـلاح ليـل علـى صـبح أقلهمـا غصـن وضرسـت البلور بالدرر

فهذه الأبيات ، ومثلها كثيـرة ، تلتقط مفرداتهـا مـن العـالم الخـارجي ، الـذي يـدرك بـالحواس ، مـن مثـل اللؤلـؤ والبـرد والأقـاح والنـرجس والعنـاب والثغـر والـورد والشـفق والقمـر

والليل والصبح والبلور والدرر ، وتتداخل هذه المفردات لتقدم لوحات تعتبر نموذجا للجمال الذي يدرك بالحس ، ويشبع طاقة العربي ، ولا يحصل عنده حاجة إلى "الفن التشكيلي" ، لكي يجسد هذا العالم ، فيكفيه الوصف والتشبيه عن طريق الكلمة ، التي تترك مجالا فسيحا للتخيل ومشاركة القارئ ، إنها لا تحبس الإبداع في قالب مجسد سواء كان حجرا أو طينا ، بل تشير إليه ، وتثير القارئ لكي يكمل معالم الصورة من خياله .

ويلعب اللون دورا كبيرا في إثارة المتعة الحسية ، وخلق جو البهجة ، ان الأبيات السابقة تكون حزمة من الأبيض والأسود والأصفر والعنابي والنرجس والأحمر القاني والأحمر الوردي ، وغير ذلك من ألوان تتراقص وتتداخل وتعبر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

ان تجارب الأبيض والأسود ، يعبر عن ميل أصيل عند العربي ، وقد سبق في فصل "الفن" من الكتاب الثاني ، أن تحدثت عن هذا الميل ، وكشفت عن فلسفته في الأدب وفي الخط ، وضربت أمثلة من التشبيهات التي يؤثرها العربي ،لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود ، فالأسود وحده لا يجذبه ، والأبيض وحده لا يجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفسا عربية تجمع بين الشيئين معا .ويعبر الحريري عن هذا الميل في صورة تجاور بين الأبيض والأسود ، ففتاته الجميلة ناصعة البياض تبدو في ثيابها السوداء ، وكأنها الصبح يختلط مع الليل ، مما يثير وجدان المستمع الذي يؤثر في ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

ان الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة "المتعة الحسية" يلتقي من خلالها مع الاتجاهات المعاصرة

لنقاد الحداثة ، فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تؤلف كتابا تحت عنوان "**anti interpretation**" (ضد التفسيرية) تدعو فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبي والبحث عن قيمة خارجه ، وهي تدين المصطلحات القديمة التي تفترض شيئا خارجيا يمثل نموذجا يقاس عليه العمل الأدبي بمدى قدرته على الاقتراب منه ، ان هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية " المحاكاة "منذ العصر الإغريقي ، والتي تهتم في عمومها بمحاكاة النموذج الذي تقدمه الطبيعة أمام الفنان ، وهي تدعو إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة " يقظة الحواس " ، وتكون قيمة العمل ليست في المحاكاة ولكن بأن تجعل العين تبصر أكثر ، والأذن تسمع أكثر ، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون، وهي تطرح في هذا الصدد مصطلح " الشفافية " الذي يعني أن العمل الأدبي شفاف ،ظاهره كباطنه ، لا يتضمن أبعادا خارجية ، وتأتي أهمية النقد في وصف تلك الشفافية ، وفي دفع القارئ لكي يستمتع ببريقه ولمعانه، ويقف عند سطحه الخلاب ، دون أن يصرف همه إلى الغوص في الأعماق .

حقا توجد في المقامات عناصر جدية ، كالوعظ والزهد والمبكيات ، ولكنها جميعا تأتي تحت عباءة " المتعة والتسلية " ان البطل يتعرض لها بهذا المنطق ، ففي المقامة الحادية والأربعين يقف السروجي واعظا ، ويلقي الكثير من المبكيات ، ولكن المؤلف لا يترك القارئ يعيش كثيرا في هذا الجو ، فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة ، فالبطل هنا يخفف من هذا الجو ، ويكشف عن نفسه ، وأنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير على الناس ، وترقيق قلوبهم ، ثم

يدعو راويه إلى المتعة وانتهاب اللذة ، وينشد في ذلك شعرا ، يقول فيه :

اصرف بصرف الراح عنك الأسى وروح القلب ولا تكتئب

فالمسائل الجادة تختفي تحت نغمة المتعة الحسية والتسلية من ناحية ، ثم إنها تأتي من باب الاحماض الذي تحدث عنه المؤلف في المقدمة ، وهو يعني بذلك التنويع ، والتنقل إلى حالة أخرى ، تجدد نشاط القارئ ، وتدفع عنه الملالة .

ان عنصر " اللعب " هو العنصر الذي يسيطر على المقامات وهو عنصر يعيه المؤلف جيدا منذ البداية وحتى النهاية ، فهو في صدر خطبته يصف صنيعه بالهذر ، وهو في خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سقط المتاع ، ويستغفر الله من " أباطيل اللغو وأضاليل اللهو " يرجو فيه ان يخرج من عمله سالما ، لا له ولا عليه ويقول :

على أنني راض بأن أحمل الهوى وأخلص منه لا علي ولا ليا

وفي ضوء اللعب والتسلية تصحح النظرة نحو ما ورد في المقامات من مسائل عقلية ذهنية ، كمدح الدينار وذمه (المقامة ٣) أو إيراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة ٦) ، أو فك الألغاز (المقامة ١٥) ، أو الرسالة التي تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة ١٧) ، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة ٢٢) ، أو مسائل في النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة ٢٤) ، أو الخطبة التي تأتي خالية من الاجام (المقامة ٢٨) ، أو غير ذلك من مسائل لا تأتي رغم مظهرها العقلي ، إلا من باب المتعة والتسلية ، وتشبه لعبة الشطرنج والكلمات المتقاطعة التي ترد

كل يوم في أعمدة الصحافة ،وفي صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتليفزيون ودور السينما والمسارح .

فهناك اتفاق مسبق يعقده المؤلف مع القارئ على أن كل ما يرد في المقامات هو مجرد لعبة ، تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه ، وتثير المتعة والتسلية ، فلا يحمل شئ منها محمل الجد ، ولا يكدر نفسه خاصة وأن باب التوبة مفتوح ، وتاتي المقامة الأخيرة لتعلن توبة البطل ، بل انه يتحول إلى نوع من المحدثين وهو مقام صوفي شفاف ، يلقى فيه إلى الشخص بأمور غيبية ، انه لم يعاقب على هذا بالطرد من رحمة الله ، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية ، فهو كان يقوم بلعبة ليس غير ، وقد كافأه الله وتقبل توبته ، وانتهى من دوره ، وودع لعبته ، وقال لراويه في نهاية المقامات " هذا فراق بيني وبينك ". وهي الجملة نفسها التي قالها الخضر وهو يودع صاحبه ، بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الإلهية ، التي لا تقف عن حد الظاهر ، ولا تنظر النظرة المحدودة ، ان الحكمة الإلهية قد تجعل المخطئ في النهاية يصبح من المحدثين المقربين ، فالمهم هو حسن النية ، أو على حد تعبير المؤلف في الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه :

" ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد الأمور الدنيويات فأي حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه ".

٢- عدم الإيغال :

وتلقي مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات ، وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال ، فالمقامات تهدف إلى اللعب الذي يثير المتعة والتسلية ، وكل شئ يتم بروح رياضية ، فلا

انتقام ولا إيغال ، ان الراوي يلعب مع البطل وان المؤلف يلعب مع القارئ ، ويخرجان في نهاية اللعبة متصافحين ، وقد تصدر من أحدهما هفوة ، فهما يستغفران الله في النهاية ، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه .

ومن هنا نجد كل شئ في المقامات يتم على السطح ، وبخفة ودون إيغال ، فلا سخرية تصل إلى حد التجريح ، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام ،ولا صراع يصل إلى حد التعقيد ، ولا خيال يوغل في الغرائب ، ولا فكر يصل إلى حد التجريد ،حتى النهاية في غالب الأحيان سعيدة ، تبارك الأوضاع ، ويتصالح فيها الطرفان .

في خطبة الكتاب يدعو الحريري الله ، أن يجنبه الغواية في الرواية والسفاهة في الفكاهة " حتى نأمن من حصائد الألسنة ، ونكفي غوائل الزخرفة ، فلا نرد مورد مأثمة ، ولا نقف موقف مندمة ، ولا نرهق تبعة ولا معتبة ، ولا نلجأ إلى معذرة عن بادرة".

وقد حقق الحريري منهجه ، فجاءت فكاهة بعيدة عن الفحش والسفاهة ، إنها خفيفة لينة ، تثير الضحك ، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة دون عناد ولا كراهية ، إنها لا تجرح لأنها تهدف إلى المتعة ، تدل على خفة روح البطل ، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية حتى لو كانت الفكاهة جنسية ، فإنها تكتفي بالإشارة دون فحشاء ، وتجعل الآخرين يضحكون دون خدش للحياء (انظر المقامة /٢٠) ، فلا تهدف المقامة إلى مجرد الإيذاء ، والتشفي من الآخر ، إنها تهدف إلى إثارة البهجة وغالبا ما تنتهي بتصالح الطرفين ، فلا ساخر ولا مسخور ، ولكنها لحظة المتعة ، لا يكدرها فحش ولا ألم ، والصراع أيضا لا يحتد ، ان التوتر بين البطل والراوي ، وهو نوع من التوتر بين المحبين ، لا

يستغنى أحدهما عن الآخر ، ان الراوي يلوم البطل على مكائده (المقامة / ٢)، ولكنه معجب به يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة /١٨) ، ويجد في أثره (المقامة / ١٣) متعلقا بأهدابه (المقامة / ١) ، يفرح بلقيته (المقامة / ٣٣) ويتمنى طول السفر معه (المقامة / ٣٢) ، انه باختصار قدره الذي يتحمله ويتشوق لملاقاته على الرغم من روغانه ، وغلابا ما تنتهي كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوي ، وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة ، حتى تأتي المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفي ، أما الراوي فان دموعه تتصاعد حزنا على فراق صاحبه ، أو كما يسميه العبد الصالح .

حتى الصراع النفسي لا يحتدم ، فكثيرا ما يتستر البطل وراء أشعاره يشكو فيه سوء حاله ، ويندب حظه فهو الرجل الكريم ، الذي ينتهي نسبه إلى آل ساسان ، تغتر عليه الدنيا ، وتلجئه إلى الخديعة والتلون حتى يستطيع أن يعيش ، ولكن البطل لا يمتد خارج لحظته الشعرية ولا يمد بإصبع الاتهام إلى أحد ولا يشير إلى السبب ، انه ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ويتصالح مع قدره .وينال ما يريد بعد أن يضحك الآخرين حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شئ ويأخذ منهم ما يريد دون إيذاء ولا تجريح .

وتأتي النهاية منطقية مع المنهج ،إنها عادة نهاية سعيدة تمسح كل الأوجاع ، وتغطي على كل توتر ، قد يضيق الراوي بالبطل وقد تتأزم العلاقة بينهما ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلا ينسون أنهم في لعبة سوف تنتهي بالتبات والنبات. حقا ان المقامات تنتهي وقد دمعت عين الراوي ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أو كدر ، بل لأنه يبكي حزنا

لفراق صاحبه وأسفا على فقدان تلك اللحظات التي كان يستمتع بها معه ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر.

ان كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبي له محاكمته الخاصة ، وهي محاكمة ستكون في آخر الأمر لصالحه لأنها منتبهة لحركته الخاصة ، وليس محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك لأن كثيرا من النقاد يرون في مثل هذه الملامح شيئا من جذور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج لا ينتبه لواقع اجتماعي، ولا لتحليل نفسي .

وقد وقعت في شئ شبيه بذلك في بداية حياتي ، وأنا أكتب رسالة الماجستير عن " قصص العشاق النثرية " فأدنت هذه الملامح في القصص العربي ، واتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :

" ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع في هذه القصص استغلالا كافيا ، لم يتخذها نقطة انطلاق تنمي القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة ، فقد يمر بموقف ثري ، وتحس أن الأمر يحتاج إلى إفاضة وشرح ولكن القاص يمر به مرورا سريعا ، مسجلا في جملة أو جملتين ، وقد نشاهد دمعة تترقرق في عين عاشق ، وتحس أنها تخفي وراءها تيارا عنيفا ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر لا يستبطن ما تحتها ، ولا يعنيه ما وراءها"

وقلت عن الفكاهة بأنها ساذجة لا تعبر عن غرض في ذهن القارئ أو تكشف عن نفسية شخصية من الشخصيات ، وإنما هي عبارة عن حركة بهلوانية أو منظر يخالف المألوف ، أو مطب يقع فيه شخص ، وهذا النوع من الفكاهة قد

يرضي العامة ولكنه من الناحية الفنية أردأ الوسائل واقلها نضجا وثراء ".

وقلت عن النهاية" ولم يكن ذلك المعنى الفني للنهاية مفهوما لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تدور بدون رقابة ، حتى تحط رحالها وتختار النهاية التي ترضي السامعين أو يرتضيها لها السامعون ".

قلت كل ذلك في حينه وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبيها من مشرف ، أو نقدا من قارئ ، أو تعليقا من طالب ، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة، التي تقيس كل شئ بالمثال الذي يقدمه الرجل المتحضر المتلفع في غلالته وراء البحار .

٣- الشخصية :

الشخصية المحورية في المقامات ، تتمثل في البطل . فالراوي يتابعه ، وعامة الناس تعجب به ، والبطل ينتقل من مغامرة الى مغامرة ، ومن مقامة الى مقامة .

وسأركز في تحليل شخصية البطل ، على صورة بطل مقامات الحريري ، لأنه في ظني من أنضج الشخصيات في المقامات العربية .

ان صورة أبوزيد السروجي _ بطل مقامات الحريري _ ليست مسطحة تقتصر على بعد واحد ، ولكنها صورة مركبة تتمثل في أبعاد عديدة ، يمكن أن نشير إليها على النحو الآتي :

١- البعد الشعبي.
٢- البعد التاريخي.
٣- البعد النفسي .
٤- البعد الحركي .

أخذ الراوي الحارس بن همام يقدم أعاجيب السروجي ، ويتابع نوادره . وتعلق عامة الناس بأخبار السروجي ، وتحول الى نموذج للبطل الشعبي في أذهانهم ، فهم يستقصون أخباره وهو ينتقل من مسجد الى مسجد ، ويروون نوادره ويعجبون بظرفه وذكائه ، ويزيدون في أخباره ويلجئون الى الخيال ، لكي يشبعوا حاجة الجمهور وإرضاء فضولهم.

وللسروجي أيضا بعد تاريخي ، فهو ينتمي الى أهل الكدية ، وهم فقراء من الناس ، الذين يتكسبون عيشهم عن طريق النكتة والظرف وتملك مشاعر الجماهير . ويذكر الشريسي في شرحه لمقامات الحريري انه ينتمي الى طائفة الساسانية ، ويذكر أيضا أن للحريري مقامة ، يتحدث فيها عن طائفة الساسانية ، وهو يوصي ابنه بولاية العهد ويقدم له نصائح أهل الساسانية .

والساسانية يرجع نسبهم الى أهل الفرس ، فهم طائفة ذلوا بعد أن كانوا في عز ، وافتقروا بعد أن كانوا في غنى وثراء ، ومن أجل ذلك كان الناس يتعاطفون معهم ، ومن أجل ذلك أيضا فان السروجي يستغل هذه المشاعر ، ويرقق قلوب الناس ، ويستثير عواطفهم ، ويدفعهم الى العطاء والبذل .

فشخصية البطل إذن في مقامات الحريري، شخصية مركبة ذات أبعاد ، ومن هنا لفتتت نظر الحريري ، فقدمها في صورة مركبة أيضا ، وزادت أبعادا نفسية واجتماعية .

فالبطل يحس بأوجاع ذاتية وهو يرى نفسه ينتمي الى طبقة فقيرة ، في مجتمع يقوم على التفاوت الطبقي ، ومن هنا نراه يشكو آلامه ، ويتحدث عن غربته وهمومه ، وينشد من

الأشعار ما يستطيع من خلالها أن يجسد حالته النفسية ، ويتحدث فيها عن ظروفه القاسية ، وعن حنينه الى موطنه الأصلي سروج ، ولا ينسى أيضا في نوادره وأشعاره ، أن يشير الى أصل الداء ، الذي يتمثل في الطبقة الحاكمة ، التي تستأثر كل شئ ، ولا تلتفت الى هموم الطبقة الكادحة، فأحيانا يسخر من الوالي أو من الحاكم، ولكنه يفعل ذلك بطريقة خفيفة وبإشارة صغيرة ، حتى لا يثير عليه أحدا من الكبار .

والبطل يتطور عند الحريري تطورا نفسيا من مقامة الى أخرى ، حتى ينتهي به الأمر الى التوبة من كل مجونه ، ويتحول الى رجل صوفي أو الى رجل من المحدثين على حد تعبير الحريري ، أو الى العبد الصالح على حد تعبير الحريري أيضا .

وقد تجمعت كل هذه الأبعاد ، وقدمت لنا شخصية ذات طابع حركي ، فالبطل ينتقل كالنحلة المحمومة من مكان الى مكان ، قد يكون في حلوان ، ثم نراه في دمياط أو في بغداد أو في سمرقند ، وهو دائما على سفر ، ويشرق ويغرب كما جاء في المقامات ، ويظهر فجأة ويختفي فجأة كما جاء في المقامات أيضا ، وهو على سفر دائم وفي حركة مستمرة ، أو هو من الفرار الذين لا يستقرون في مكان ويفرون من موضع الى موضع كما جاء في المقامات أيضا ، وله أشعار كثيرة حول السفر والغربة والحنين الى الوطن .

فالسفر إذن صفة من صفات البطل ، وتأتي صفة أخرى تكملها وتزيدها ثراء ، وهي صفة المطاردة التي تتم بينه وبين الراوي ، الذي يتبعه في كل مكان وكأنه ظله أو قدره . ينجم البطل فجأة ، ويظهر أثره للراوي فجأة أيضا ، ويكون بينهما صراع ، الراوي يلومه ويوبخه على مجونه ونوادره وحيله ، والبطل يروغ منه ولا يلقي بالا لنصائحه ، ومع ذلك

فان بينهما صلة لا تنقطع ، والراوي دائما يتبعه ويعجب بـه ، ويتسقط أخباره.

ويخيـل لـي أن البطـل يرمـز الـى شخصـية الفنـان، الـذي يريـد أن يتحـرر مـن كـل قيـد ويرضـي حاجتـه الذاتيـة . أمـا الراوي فهو رمز الى قوة المجتمع، الذي يريد أن يسلك الفنان في بوتقته ، وأن يدمجه في خلايا المجتمع ، ولكن الصـراع بين القوتين يتم بطريقة خفيفة ، تتناسب مع التركيبة العربية التـي تحل مشكلاتها بطريقـة هينـة، لا دمـاء فيهـا ولا قسـوة ، وتنتهي في غالب الأحيان الى التصالح بين الطرفين .

٤- البنية الفنية :

وكل مقامة عند الحريري تتكون من مقدمة وموضـوع وخاتمة .

المقدمة تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد في صيغ لغويــة مختلفــة ، إنهــا تتضــمن فكــرة المطــاردة بــين البطــل والراوي / ينجم البطل فجأة وفي أماكن متباعدة، قد تكون في المغرب أو في المشرق ، والراوي يتابعه ولا يمل ، ويصـور ظهور بطله في مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق .

أمـا الخاتمـة فهـي تـدور أيضـا حـول فكـرة واحـدة ، ولكـن في صيغ لغوية مختلفة ، إنها تشير الى فكرة " اختفاء" البطل فجأة ، كما بدا في المقدمة فجأة ن ان صفة "المراوغـة " فـي الخاتمة تكمل صفة المطاردة في المقدمة ، وبين الفكرتين (المطـاردة والمراوغـة) نـوع مـن " الحركـة " تمـنح المقامـات رابطـة كليـة ، ان الـراوي يعلـن اختفـاء البطـل ، ثـم يعلـن فـي المقامـة التاليـة ظهـوره مـن جديـد ، وهـذا النـوع مـن الرابطـة التي تعتمد على " الحركة" داخل المقامات ، يحيل المقامات

كلها الى عمل متماسك ، أشبه بالعمل الروائي ، الذي يعتمد على الفقرات المستقلة.

أما الموضوع فهو يتنوع من مقامة الى مقامة ، فقد يدور حول الوعظ ثم ينتقل في مقامة أخرى الى الغناء ، وقد يدور حول الجد ثم ينتقل الى الهزل ، أو حول الشعر ثم ينتقل الى النثر ، وهكذا مما يمنح المقامات تنوعا، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائما مبهورا ، ينتقل من فن الى فن ومن جديد الى جديد .

ان المقدمة والخاتمة هما من صنع الراوي (الحارث بن همام) ، أما الموضوع فهو من صنع البطل (أبوزيد السروجي) ، والمؤلف (الحريري) يوزع الأدوار ، ويحيل المقامة الى أجزاء ، يشترك في صنعها أكثر من واحد ، الراوي باعتباره رمزا للجمهور ، وتمثيل للعقل الجمعي ، والبطل باعتباره رمزا للفنان، وتعبيرا عن الحرية الشخصية ، ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوي والبطل ، والتي تتمثل في المطاردة التي تتضمنها المقدمة ، وفي المراوغة التي تتضمنها الخاتمة، ثم في المراوحة بين المقدمة والخاتمة ، فعند انتهاء الخاتمة في المقامة الأولى ، تبدأ المقدمة في المقامة التالية ، لتعلن تواصل عملية المطاردة ، ثم تأتي عملية المراوغة، ثم تأتي عملية المطاردة من جديد ثم المراوغة ثم المطاردة حتى تصل المقامات الى نهايتها ، وقد تاب البطل عن لعبته ، وكف الراوي عن متابعته .

ان فكرة التنوع في موضوع المقامات هي فكرة معتمدة عند الحريري، وقد نص عليها في خطبة الكتاب ، وسماها بالاحماض ، وهي كلمة مشتقة لغويا من احماضة الإبل بمعنى أنها ترعى الخلة وهي حلو المرعى فتمله ، فتنتقل الى الحمض تأكل منه ، فيذهب عنها الملل ، وتنشط للرعي ،

ويشرح الشريشي فكرة الاحماض عند الحريري ، فيقول :" أراد به تنقله في المقامات من حكاية فائقة ، الى قضية رائقة ، ومن موعظة تبكي الى ملهية تسلي ، وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها ونفي للملل والكسل عند قارئها ". ان الحريري لا يشذ في ذلك عن منهج الكتب القديمة التي عمدت الى فكرة الاحماض ، أي التنوع ونصت عليه في مقدماتها وهو موضوع سبق أن شرحناه في الكتاب الثاني من " الوسطية العربية " وفي فصل الأدب ، وبينا أهدافه بالتفصيل ، وهي أهداف تعود في جملتها الى فكرة طرد الملل عند القارئ ، والانتقال به من حالة الى حالة ، حتى يتجدد نشاطه ، ويتنامى لديه الحس الجمالي ، وهو ينتقل من نص الى نص ، ومن مرعى الى مرعى آخر .

وقد خضع هذا المنهج لما سميته في الكتاب السابق بالوحدة التركيبية، وهي وحدة تتكون من فقرات عديدة ، كل فقرة تختلف عن الأخرى ، ولكنها جميعا في تعاون تام ومسبق.

وكل هذا يقربنا الى فكرة جديدة ، وهي دراسة المقامات كشكل روائي ، بمعنى أننا لا نكتفي ، كما يفعل الباحثون ن بدراسة كل مقامة على حدة ، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائي ، يخضع لرابطة كلية ، تضم المقامات في سلك واحد .

وقد يبدو هذا غريبا لدى القارئ ،الذي اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة ، دون أن يلتفتوا الى الرابطة الكلية ، التي تجمع بين كل هذه الوحدات ، وربما كانت هذه المرة الأولى التي يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائي وقد يحتمل حديثا عن كل مقامة كشكل للقصة القصيرة ، ولكنه أبدا لن يحتمل حديثا عن

المقامات كشكل روائي وسر الغرابة يكمن في أن القارئ قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا ، وهو شكل يخضع كثيرا لمعنى الوحدة العضوية ، التي تقوم على الترابط المنطقي للأحداث ، وعلى احتدام الصراع ، وافتراض بؤرة مركزية تستقطب كل الأحداث ، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة ، ويثير التشويق ، ويخفي أوراقه ، ويتلاعب بأعصاب القارئ ، حتى تأتي النهاية الموحية .

ارتبط الشكل الروائي في ذهن القارئ العربي بهذا الشكل الأوروبي ، وخيل إليه أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل لا يحسب في عداد الفن ، وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثار بعض الباحثين من أن الجنس السامي لا يعرف القصة ، ولا يستطيع اختراع الأحداث ، ولا خلق المواقف ، وكل ما يستطيعه هو نوع من الخيال البياني، يقوم على فكرة التشابه الظاهري بين الأشياء .

وهي أفكار يجب أن تتغير ، فالشكل الأوروبي ليس هو الشكل الوحيد في العالم ، والحضارة الأوروبية ليست هي الحضارة الوحيدة في العالم ، وقد بدأ العالم يسير في الطريق الذي تتعدد فيه أنواع الثقافة وأشكال الحضارة .

والمقامات كشكل روائي تخضع لمنهج التأليف الأدبي ، الذي يقوم على مفهوم الوحدة التركيبية ، ويهدف الى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع ، والتنقل من الحلو " الخلة " الى المر " الحمض" ثم العودة الى الحلو ، ثم الى المر ، في حركة مطردة ومستمرة .

المقامات تخضع إذن لهذا المفهوم السائد قبلها في كتب الأدب ، ولكنها في الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة

بعدها ، مما يدل على مكانها الأصيل في سلسلة متكاملة ، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ما قبلها وما بعدها .

ومن أهم الأشكال التي أثرت فيها المقامات ، هي السير الشعبية التي احتذت حذوها في الشكل الروائي ، وستجد بعد قليل أن شخصية المكدي المتمثلة في البطل المراوغ ، قد انتقلت الى السير الشعبية ، وان صورة علي الزيبق قريبة في معالمها الى حد كبير من صورة السروجي ، وسنجد أيضا أن شكل المقامة الذي يقوم على المقدمة والخاتمة ، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السبع ، فكل رحلة تتكون أيضا من مقدمة وموضوع وخاتمة ، ومجموع الرحلات تقدم شكلا روائيا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية .

فكل مقامة تمثل وحدة مستقلة ، ولكن الوحدات تتراص بعضها بجانب بعض لتقدم في النهاية شكلا كليا ، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد ، أو بعياب اليماني ن أو الحبل الذي يضم مجموعة من العصى ، أو الخيط الذي يجمع مجموعة من الزهور ، أو غير ذلك من تشبيهات أوردناها في الكتاب الثاني من " الوسطية العربية " ، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية ، ان مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيدنا هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع ، وهي علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة على حدة تجمع في النهاية بين هذه الأشياء ، ويمكن أن نعود هنا مرة أخرى الى التعبير الذي سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية في الكتاب الأول ، فقلنا أنها تعني " تجاور الأشياء مع تمايزهما " ، ان الشيئين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتها ، ويظهر دور الوسطية في التوازن بينهما ، دون محاولة لالغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى ، تضيع يها خصائص الطرفين ، كما هو الحال في وسطية أرسطو.

وتأتي المقامتان الأخيرتان فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية في ذهن الحريري ، فإحداهما وهي المقامة التاسعة والأربعون ، يصل فيها البطل الى نهايته ، ويقدم وصاياه لابنه ، وهو يرث المهنة بعده . أما الأخرى وهي المقامة الخمسون ، فان البطل فيها يكف عن مغامراته ، ويعلن توبة صادقة تنهي حياة المراوغة والمطاردة ، وكل هذا يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة ، تصل الى نهايتها ، ليست بطريقة منطقية ، تترتب فيها المقامات ترتيبا عقليا عن طريق الضرورة والاحتمال ، كما تقول قواعد الوحدة العضوية ، ولكن عن طريق وحدة تركيبية ، تتجاور فيها المقامات وتتراكم ، حتى تصل الى النهاية .

٥- امتداد المقامات زمانيا ومكانيا :

لم يأت شكل المقامات من فراغ ، بل جاء نتيجة لحضارة لها رؤيتها الخاصة تاريخيا وثقافيا . ومن هنا تميز هذا الشكل بالخصوصية الشديدة ، وظل محافظا على هويته ، لا يتخلى عنها أينما ارتحل وحينما حل ، وقد يبعث شكل المقامات في العصر الحديث ن وقد يختلط بالسير الشعبية واللهجة العامية ، وقد يتجاوز الحدود الى بلاد أجنبية بعيدة ، ولكنه في كل الأحوال يحافظ على بنيته الفنية ، وقد يتحاور مع الحضارات الأخرى ويفيد منها ، ولكن من موقع الثقة بالذات ، التي تجعله لا يتوه في أفكار الآخرين .

وسوف نتابع في الصفحات القادمة رحلة المقامات خلال ثلاثة محاور ، هي :

١- المقامات والأدب العربي الحديث : رواية " أشعب" لتوفيق الحكيم نموذجا .

٢- المقامات والسير الشعبية : رحلات السندباد نموذجا .

٣- المقامات ورواية " أمريكا " لكافكا نموذجا .

*** المقامات ورواية أشعب :**

ظهر في العصر الحديث مصطلح " المقامات الجديدة " وهو يعني أن تيار المقامات ظل سائدا حتى العصر الحديث ، وأن المقامات الجديدة تعد امتدادا لشكل المقامات ، ويضرب النقاد مثالا نموذجيا للمقامات الجديدة ، يتمثل في كتاب " حديث عيسى بن هشام " للمويلحي .

ان المويلحي يأخذ من المقامات فكرة اعتمادها على الراوي ، ويستعير اسم عيسى بن هشام راوية مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ويحاول أن تكون لغته قريبة من لغة المقامات في السجع والزخارف البلاغية ، وفيما عدا هذا فهو بعيد عن روح المقامات في محاولة للاقتراب من مفهوم الرواية الأوروبية . فبطل المويلحي ليس من غمار الناس يتميز بالظرف وخفة الروح ، وروايته لا تتصف بالحركة وروح السفر والمطاردة . ان البطل عنده " الباشا " الذي يعود الى عصر محمد علي ، تبدأ الرواية وقد ظهر الباشا في إحدى المقابر ، واخذ ينشد أشعارا حول الموت وتفاهة الدنيا ، مما يجعل البداية قابضة ولا تثير التشويق .

ومقامات المويلحي لا تتكون من فصول مستقلة ، كل فصل يمثل وحدة مستقلة ، وموضوع كل فصل يختلف عن غيره ، مما يثير التنوع والانتقال من موضوع الى آخر ، ان الفصول عند المويلحي يرتبط بعضها ببعض عن طريق صلة تربط الموضوع السابق بالموضوع اللاحق ، وغير ذلك من سمات عرفتها الرواية الأوروبية ، فالمقامات الجديدة إذن لا

تنتمي للشكل التراثي ، وفي الوقت نفسه لا تكتب رواية بالمفهوم الأوروبي الحديث ، بل هي تمثل مرحلة بين بين ، ومن ثم كتب عليها الفناء ن وأفسحت الطريق للشكل الأوروبي الخالص .

فقد أدرك الحكيم روح المقامات وبنيتها الفنية ، وطبق ذلك عمليا في روايته " أشعب أمير الطفيليين " . ونص الحكيم صراحة في مقدمة الرواية ، على أن مقامات بديع الزمان الهمذاني هي إحدى مصادره الرئيسية . واجتهد الدكتور أحمد الدكروري في رسالته للماجستير عن صورة أشعب بين التراث والمعاصرة ، على أن يعيد بعض النوادر في تلك الرواية الى مواطنها في مقامات الهمذاني . فقد نقل الحكيم من المقامات المقامة المصرية عن الحلاق وفضوله ، وأيضا ما ذكره الحكيم عن الإمام الذي يطيل في صلاته ، فقد نقله عن المقامة الاصبهانية ، وما ذكره عن صاحب الحمام والمدلكين ، فقد نقله عن المقامة الحلوانية .

ورواية أشعب مثل المقامات ، يمكن أن تقرأ على مستويين :

الأول : على أساس أنها مجموعة قصصية ، فكل فصل من رواية الحكيم مستقل بذاته . أما المستوى الثاني فيمكن أن تقرأ على أساس أنها رواية ، لأن جميع الفصول تربطها وحدة كلية ، تدور حول بطل واحد هو " أشعب " ، الذي ينتقل من فصل الى فصل، حتى ينتهي به الأمر الى التوبة عن نوادره ، وإعطاء العهد لابنه من بعده .

ينتبه الحكيم الى الملامح الفنية في المقامات ، فيطبقها بحساسية على روايته فهي تميل الى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ووصف الجواري ، ومجالس الغناء والأشعار التي تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف الى جانب المتعة .

ويأتي الأسلوب كأنه طبق شهي، انه أسلوب ملئ بالمحسنات البديعية والزخارف التي ترضي الأذن ، كأنها " الصناجات" في مجالس هارون الرشيد ، ان الناظر الى بعض عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتي :

أشعب وجاريته رشأ – أشعب والكندي والبخيل – أشعب في الحمام – حيلة شيطانية – في العرس – ضيف ثقيل – محتال ظريف ، وغير ذلك من عناوين تتوارد ، وتوحي بهذا الجو الظريف . وكل شئ في الرواية تدور على السطح ودون إيغال، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية ، كل شئ يتم بخفة منذ البداية وحتى النهاية ، الرواية تبدأ على النحو الآتي :

" انتصف النهار وصاح مؤذن الظهر ، لا من مسجد ذلك الحي من أحياء المدينة ، ولكن من بطن أشعب ".

والرواية تنتهي على النحو الآتي :

" وأسرع الى يد أمير المؤمنين ، فاختطفها اختطاف الجائع للرغيف ، ورفعها الى فمه ، وأشبعها تقبيلا ".

ان كلا من البداية والنهاية ، تحتويان على مسحة خفيفة من الفكاهة ، وقد تبدو هذه الفكاهة بمنطق النظرة العصرية فكاهة لفظية ، تقوم على المفارقات اللغوية ، ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ولأسلوب المقامات ، الذي يعتمد الى حد كبير على التلاعب اللفظي ، وتتناثر بعض المفردات والصور في السطر الأخيرة ، فتوحي بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

ان كل ما أضافه الحكيم الى الشكل التراثي ، يتمثل في عنصر الحوار ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من انجازات المسرح الحديث .

ان هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معدومة في المقامات فلا وصف لطبيعة إلا في حالات نادرة، وبطريقة غير مقصودة ، والحوار قليل من نوع ما نتعامل به في حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفا توظيفا فنيا ، وتمثيل الموقف شئ لا تهتم به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج في طبيعة الشكل التراثي ، فهي تتم بخفة ودون إيغال أو إسراف ، وتأتي في حينها وبقلة دون أن تطغى على الجو العام للنادرة العربية. فقط عنصر الرؤية الحضارية يختفي في رواية الحكيم ، التي تتحول الى مجونيات حول الأكل والشرب ، والى متعة وتسلية حول الغناء والشعر ، وتختفي فيها كل خلفية حضارية ، وكأنها ليست في أرض لها ثقافتها التي تعطي للمتجاوز قدرا كبيرا في تشكيل مصائر البشر .

*** المقامات ورحلات السندباد :**

هناك تشابه في حالات كثيرة بين المقامات والسير الشعبية ،فأبوزيد السروجي في مقامات الحريري ، يتشابه الى حد كبير مع علي الزيبق في السير الشعبية المسماة باسمه ، فكلاهما من عامة الناس ، مراوغ خفيف الظل ، يحبه الناس ويتعلقون به ن ويرددون أخباره ، وهو سريع الحركة يتنقل من مكان الى مكان . وكلاهما يسخر من طبقة الأغنياء والحكام ، ولكن بطريقة خفيفة تنبه ولا تجرح ، تحوم ولا تغالي .

ورحلات السندباد مثل المقامات ، يمكن أن تقرأ على مستويين : المستوى الأول على اساس أنها مجموعة قصصية ، لأن كل رحلة من تلك الرحلات تكون وحدة مستقلة بذاتها . أما المستوى الثاني فإنها يمكن أن تقرأ على اساس أنها رواية

، لأن جميع الفصول تربطها وحدة كلية تقوم على وحدة الشخصية ، كما هو الحال في الشكل التراثي .

كتب الحريري مقامة تحت عنوان (العمانية) وهي مقامة تدور وقد ركب القوم البحر ، وهاجت بهم الأمواج ونزلوا على جزيرة ، وذهبوا الى قوم لا يعرفونهم ، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب ، استطاع السروجي بحيله أن يتغلب عليها ، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم ، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار ، وعلى أرض الجزيرة الغريبة ، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما ، محملا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة . والتشابه لا يقف عند هذا الحد الخارجي ، بل يتجاوز ذلك الى الشكل التراثي ، سواء في دلالته المضمونية ، أو رؤاه الفنية .

حكاية السندباد وردت في الجزء الثالث من " ألف ليلة وليلة " ، وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل ، وانتهت بمقدمة عامة عن الحكايات ككل أيضا ، وبين المقدمة والخاتمة ، ترد سبع حكايات ويسمي كل حكاية باسم " السفرة" أي السفرة الأولى والسفرة الثانية ، والثالثة وحتى السفرة الأخيرة .

تبدأ شهرزاد تروي حكاية السندباد أمام شهريار ، ولكنها لا تبدأ روايتها بالحديث عن السندباد بطل المغامرات ، ولكنها تبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالا ، ويسمى بالسندباد الحمال أو السندباد البري ن في مقابل السندباد البحري ، الذي يقوم بدور البطل الرئيس في الحكاية .

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم يقيم فيه صاحب القصر ، من غلمان وبساتين وفاكهة وأطعمة وغناء وشراب فحدثته نفسه بالمقارنة بين حاله وحال صاحب القصر ن وأنشد في ذلك شعرا قال فيه :

وأصبحت في تعب زائد وأمري عجيب وقد زاد حملي
وغيري سعيد بلا شقوة وما حمل الدهر يوما كحملي
ينعم في عيشة دائما ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة أنا مثل هذا وهذا كمثلي
ولكن شتان ما بيننا وشتان بين خمر وخل
ولست أقول عليك افتراء فأنت حكيم حكمت بعدل

تنتهي هذه الأبيات والحمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله ، وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد وبعد مقدمة طويلة تزيد على سبعة أسطر ن بينما الأبيات الشعرية لا تتجاوز سبعة أبيات ، والحمال في هذه المقدمة الطويلة يستغفر الله من هذه الوسوسة ، فيقول :

" سبحانك يارب ياخالق يا رزاق ، ترزق من تشاء بغير حساب ، اللهم إني أستغفرك من جميع الذنوب ، فأتوب إليك من العيوب ، يارب لا اعتراض عليك في حكمك وقدرتك ، فأنت لا تسئل عما تفعل ، وأنت على كل شئ قدير ، سبحانك تغني من تشاء ، وتغفر من تشاء ، وتعز من تشاء ، وتذل من تشاء لا اله إلا أنت ، ما أعظم شأنك ، وما أقوى سلطانك ، وما أحسن تدبيرك ، قد أنعمت على من تشاء من عبادك ...".

وتمضي هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد فما شعر الحمال ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فالسندباد يسمع بهذه الأبيات ، وستدعي الحمال ، فيسأله عنها ، ويعتذر الحمال عن هذه الأبيات ويقول " بالله عليك لا تؤاخذني ، فان التعب والمشقة وقلة ما في اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه ".

ويهدئ السندباد من روعه ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لا يخدع بالظاهر ، ويحكم على الأشياء دون أن

يدرك حكمة الله ، ان السندباد هنا يتحول الى معلم ، ويأخذ في قص مغامراته على الحمال ، ويقول له :
" ياحمال ، اعلم أن لي قصة عجيبة ، وسف أخبرك جميع ما صار وما جرى لي من قبل ان أصير في هذه السعادة ،وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه ، فاني ما وصلت الى هذه السعادة والى هذا المكان إلا بعد تعب شديد ، ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة ، وكم قاسيت من الزمن الأول من التعب والنصب ، وقد سافرت سبع سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب ".

وهنا تفسح شهرزاد المكان وتدفع بالسندباد الى المقدمة ، لكي يروي بضمير المتكلم مغامراته ، ان الأمر لم يعد يحتاج الى هذه الطقوس ، التي تحاور فيها شهرزاد الملك السعيد ، وتجلس بينهما دنيازاد لكي تقوم بدور " التسخين" وإذكاء الموقف ، إنها تختفي ولا يبدو دورها إلا في الجملة المحفوظة التي تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة وهي جملة " بلغني أيها الملك السعيد" ، وبعدها ينطلق السندباد في حكاياته ، ان الجو جو إثارة، والقارئ يلهث مبهور مع كل حكاية ، وشهرزاد بذكائها القصصي لا تتدخل ولا تفرض حوارا مع شهريار ، أو مع دنيازاد ، إنها تختفي لتترك السندباد يثير التشويق ، ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة .

وتتوالى المغامرات ، وعقب كل مغامرة يرحب السندباد بصديقه الحمال ، ويعشيه ، ويأمر له بمائة مثقال ذهبا ن فيأخذها الحمال ويدعو له ن ثم ينصرف وهو ينتظر متلهفا الحكاية التالية .

وتنعقد الصداقة بينهما ، ويصبح كل منهما ملازما للآخر ، السندباد يعطي ويمنح ، والحمال يأخذ ويدعو ، دون أن يحقد أحدهما على الآخر أو ينتقم أحدهما من الآخر ، الى أن تأتي آخر الحكايات ، فيدور بين الصديقين الحوار التالي :
" فانظر ياسندباد يابري ما جرى لي ، وما وقع لي ، وما كان من أمري فقال السندباد البري للسندباد البحري :بالله عليك لا تؤاخذني بما كان مني في حقك ".

تحمل حكاية السندباد ظلالا من قصة موسى مع صاحبه الخضر ، فان موسى كان يحكم بالظاهر ، فأراد صاحبه أن يلقنه درسا ينبهه الى الحكمة الإلهية ، التي تتجاوز الأسباب الظاهرية ، ويتلقى موسى الدرس مرة ثانية وثالثة ، الى ان يعيه تماما ويقول لصاحبه :
" لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسرا ، ومن هنا ليس غريبا أن تتكرر جملة "بالله عليك لا تؤاخذني بما كان مني " في مقدمة حكاية سندباد وفي خاتمتها .

وليس هذا هو الشئ الوحيد الذي تحمله حكاية السندباد من الرؤية الإسلامية ، فهي الى جانب ذلك تنتهي نهاية دينية ، تهون من شأن الدنيا ، وتحذر من الاعتراض على قضاء الله وقدره ، وتذكر بالموت الذي تصفه في جمل كثيرة ، تنتهي بها الحكاية ،فتقول" ولم يزالوا في عشرة ومودة مع بسط زايد وفرح وانشراح ، الى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، وخرب القصور ، ومعمر القبور، وهو كاس الممات ، فسبحان الله الحي الذي لا يموت ".

ان الجمل التي تتحدث عن السعادة في هذه النهاية اقل بكثير من الجمل التي تتحدث عن الموت ، وكل هذا في إيماءة قوية للتهوين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا، أو التذكير بالموت فحسب ، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظي، ولكن المراد بالدرجة الأولى هو لفت النظر الى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة ، لا تصل الى العنف وحد إراقة الدماء ، فمادامت الدنيا هينة وكل انسان مصيره الى الموت ، وسبحان الله الحي الذي لا يموت ، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة ، فان كل شئ قابل للحل ،ولا توجد المشكلة التي تستعصي على الحل ، يكفي أن الموت وحده حلال للعقد .

نحن إذن في لب مشكلة الفروق بين الغني والفقير ، وهي مشكلة في ظل الرؤية الإسلامية طبيعية ومن سنة الحياة ، ومن هنا لا تضخمها ولا تطلق عليها عبارات عنيفة من مثل التفاوض الطبقي أو الصراع الطبقي ، إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس ، وهي تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة ومن لوازم الكون ، فكل انسان مسخر لخدمة الآخر ، وكل انسان له موهبته ، وكل انسان محتاج الى الآخر ، فليس هناك داع للتضخيم من هذه المشكلة ، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بما عنده من مال، ان هذا حكم بالظاهر فكم من صاحب قصور لا يعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة أ ان التضخيم من هذه المشكلة ، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقي ، إنما هو يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا ، وتجعلها هي هم الإنسان فلا حياة بعدها ، ولا سعادة إلا فيها، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التي تقف عند حدود الظاهر ، وتحتاج الى " العبد الصالح " الذي يلقنها درسا لا تنساه .

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامي ، فالحمال يتلقى درسا ، ينصرف بعدها عن تلك الوسوسة ،

ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه ، وتنعقد بينهما صداقة تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقر ، وتنعقد بينهما صداقة ، ويعيشان معا صديقين، ليس كغني وفقير ، بل كانسان يتعامل مع انسان ، ويختفي الحقد ولا إسالة دماء ولا ديكتاتورية طبقة .

تلك هي المضامين الدلالية لحكاية السندباد ، وهي مضامين تلتقي مع مضامين الشكل التراثي للرواية العربية ،ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فان حكاية السندباد تلتقي مع الشكل التراثي في الملامح الفنية أيضا .

ان صفة "العنقودية" تحرك هذه الحكاية ، وأعني ما يسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية في الكتاب الثاني من الوسطية العربية ، وفي فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن نتبين صفة "العنقودية" في حكايات السندباد خلال ثلاث دوائر وهي :

دائرة كبرى تتمثل في ذلك الإطار الذي تدور خلاله "ألف ليلة وليلة" وهي قصة شهرزاد مع الملك السعيد ، وهي تروي له الحكايات وتدخله عالم الحكايات ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها أختها "دنيازاد" تشجعها وتدفع أختها الى الحديث ، وشهريار مبهور من الأختين، وينتهي به الأمر الى حب الرواية ، وتغيير نظرته نحو المرأة والناس بوجه عام ،ان هذه الدوائر تدور زمنيا خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجي الذي يلعب دور الرابط العام ، الذي يربط جميع الحكايات ، ويسلكها في عمل روائي كبير ، يضم جميع الحكايات ، ان هذه الدائرة هي أشبه بالعقد الذي يمسك حزمة من العصى أو الأزهار ، أو غير ذلك من تشبيهات سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية.

دائـرة كبيـرة تتمثـل فـي حكايـات السـندباد البحـري مـع السـندباد البـري ، والتـي نكتشـفها خـلال مقدمـة الحكايـات وخاتمتهـا ، وخلالهـا الحـوار بـين السـندبادين عقب كل سفرة من السفرات السبع ، ان هذه الدائرة تحيل السفرات السبع الى شئ واحد هو صورة للشكل التراثي للرواية العربيـة ، وحتـى تتميز حكاية السندباد كروايـة مستقلة داخل دائـرة كبـرى هـي حكايات الليـالي بوجـه عـام – أقـول حتـى تتميـز هـذه الحكايـة كشكل روائي مستقل ، فإنهـا تتخـذ زمنـا خارجيـا يختلـف عـن الزمن الخـارجي الـذي تتخـذه شـهرزاد فـي الـدائرة الكبـرى ان شـهرزاد تقـص حكاياتهـا بالليـل ، وتظـل تـق الـى أن يـدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح ، أما السندباد البحـري فانـه يقـص فـي الصـباح ، وينتظـر الحمـال طيلـة ليلـه، لكـي يقـدم الصباح ، ويذهب الى صديقه ، ويعيش معـه مغامراتـه ، الـى أن يتعشى ويأخذ الذهب ويعود سعيدا في انتظـار صـباح آخـر ، ان شـهرزاد تفسـح الطريـق ،وتختفـي فـي هـذه الـدائرة ولا تقوم بـدور الراويـة ، إنهـا تكتفـي بتقديم السندباد الـذي يقـص الروايــة وبضــمير المــتكلم ،وبإثــارة لا يقطعهــا تعليــق مــن شهريار ، أو شرح من شهرزاد أو تدخل من دنيازاد .

أما الدائرة الأخيرة فهـي الـدائرة الصـغيرة ، والتـي تتمثـل فــي السـفريات السـبع، ان كـل سـفرة تمثـل مغـامرة مسـتقلة ،تتكون كالمقامات من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس.

المقدمـة فـي كـل سـفرة غالبـا مـا تـدور حـول داء السـفر وسـندباد فـي قمـة سـعادته ، والخاتمـة عقـب كـل سـفرة تـأتي سـعيدة فهـو يعـود عقـب كـل مغـامرة محمـلا بالمـال مترعـا بـالخبرة ن ولا يحـبس ذلـك علـى نفسـه فهـو يبنـي القصـور ، ويهب الأموال ، ويقيم الولائم ، ويدعو الأصدقاء والأقـارب ، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر.

ثم تسلم الخاتمة الى المقدمة التي تليها في حركة دائمة ، سبق أن لاحظناها في المقامات وسميناها بالمراوحة عودة وسعادة وترف ، ولكنه يضيق بكل هذا ويعاوده داء السفر ، كما يقول عن نفسه " فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر الى بلاد الناس ، وقد اشتقت الى مصاحبة الأجناس ، والبيع والمكاسب" ثم عودة وسعادة ،ثم سفر وهكذا في حركة تشمل جميع السفرات ، وتضفي على المغامرات شيئا مشتركا ، وتحيلها الى رواية كبيرة ، تعتمد على حركة شاملة ، وعلى شخصية رئيسة تقوم بالدورين معا ، دور البطل ودور الراوي .

أما الموضوع فهو يختلف من سفرة الى سفرة ولكنه في كل السفرات،تسيطر عليه عناية الله ، فالبطل هو السندباد يقوم بمغامرات عجيبة ، لا تخطر على بال الإنسان، يقصها وهو يمهد لها منذ البداية قائلا للحمال " وقد سافرت سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر،وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب".

وقد ظل في سفرته الأخيرة سبعة وعشرين عاما يكابد ويعاني ويواجه من الأهوال والمشقات مالا عين رأت ،ولكنه يعود سالما كما كان يعود عقب كل مغامرة ، ان البطل هنا محروس بعناية الله . وهنا نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة ، فتبدل من حاله ،لقد غرقت سفينته في إحدى المرات ، وألقي به في عرض البحر ، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه في ذلك الحين ، فيقول "فيسر الله لي قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها " وهكذا ينجو ليعود موفورا بالمال يوزعه على الفقراء والمساكين ، ويقيم الولائم ويمنح الأموال .

ومن هنا تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار ، ان استخدام "إذا" الفجائية تتوارد بكثرة في هذه المغامرات ،وان

التهويل في الوصف يبلغ حده،فهو يرى طائرا يحجب عين الشمس ، وبيضة كالقبة السماوية ، وهو يرى حية مثل النخلة ، وسمكة مثل البقرة ، ان وصفة للعملاق يتوارد على النحو التالي :

"وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة ، في صفة انسان، وهو أسود اللون ، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار ، وله أنياب مثل أنياب الخنازير ، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر ، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره ، وله أذنان مثل الهرامين مرخيتان على أكتافه ، وأظافر يديه مثل مخاليب السبع" . ان مثل هذا الوصف الذي يقوم على المبالغة والتهويل ، يتوارد بكثرة فيزيد من هذا الجو الذي يبتعد عن العقول كثيرا ، وقد يضيق النقاد من أصحاب الظاهر ومن أصحاب المقاييس الحديثة بمثل هذا الجو ويجدونه خروجا على مشاكلة الواقع ، وإطاحة بالمنطق الإنساني ، ولكن حكاية السندباد تقف عند حد الظاهر، إنها منذ البداية تتحدث عن القضاء والقدر ، وعما هو مكتوب على الجبين ، إنها تشير بذلك الى الجزء الخفي الذي يتجاوز الواقع ، والذي يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب، ونحن نسميه ب"روح الخضر " أو العبد الصالح ، الذي يرمز الى الرؤية الإسلامية التي لا تقف عند المنطق الظاهر ، فتراه قصورا لا يدرك ما وراء الحجاب،ولا يتجاوز ما تحت الأقدام ومن هنا نرى السندباد في مغامراته،يكتشف تلك الحكمة الكبرى التي تدرك مالا يدرك أهل الظاهر من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا (وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لك ، والله يعلم وأنت لا تعلمون) .

ان هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها في الكتاب الأول كإشارة الى مفهوم الحكمة في الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة في الحضارة الغربية الإغريقية الأوروبية .

ان هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد ويمكن أن تضرب مثلا على ذلك من السفرة الرابعة ، فقد نجا السندباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرموه وزوجوه ، وظن أن السعادة واتته ، وان الخير قد أحاط به ، ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجه، ويدفنونه معها كما هي عادتهم، ويظل في مغارته مع الأموات ويظن أنه هالك لا محالة ، ولكنه يشاهد نورا يأتي من بعيد ، فيتحققه ويمشي نحوه ، ويكتشف ثقبا قد حفرته الوحوش في المغارة ، لكي تنهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهي نهاية سعيدة ،ففي الدائرة الكبرى يعفو شهريار عن شهرزاد ، ويتزوج منها ، وتقام الولائم والأفراح ، وفي الدائرة الكبيرة يكف السندباد عن السفر ويبني القصور ويقيم الولائم ويعيش في سعادة مع أهله وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات في الدائرة الصغيرة ن تنتهي تلك النهاية السعيدة التي يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز .

ولكن الوقوف عند تلك النهايات السعيدة ، يمثل نصف الحقيقة ، أما نصفها الآخر والأهم ، فهو يتمثل في تلك النبرة الحزينة التي تخالط النهاية السعيدة ، ان لحظات السعادة هي لحظات قصيرة ، تنتمي الى الحياة الفانية ، ولكن هناك ما هو أهم هناك حياة أخرى حقيقية تمثل البقاء والخلود ، ومن هنا يأتي التذكير بالموت ، مصاحبا في وقت واحد تلك النهايات

السعيدة ، ان نهاية ألف ليلة وليلة تتحدث عن الموت ، وان نهاية حكايات السندباد تتحدث كذلك عن الموت .

ان الحديث عن الموت يذكر بالحقيقة كاملة ، فألف ليلة وليلة ليست مجرد خيال ، وكذلك النوادر العربية ليست فكاهة وغناء وجواري وغلمانا وطعاما وشرابا .

*** المقامات ورواية "أمريكا" لكافكا :**

كانت المقامات – شكلا ومضمونا- نتيجة لحضارة لها خصوصيتها في الفكر والثقافة والتطبيقات المختلفة . ومن هنا تميزت المقامات ببصمة خاصة ، لم تفقدها حين انتقلت من مكان الى مكان ، ومن زمان الى زمان أو حين تحاورت مع حضارات متنوعة لها رؤيتها الخاصة بالدلالة أو في النظرة الفنية .

عبرت المقامات البحر ، وانتقلت الى أرض الأندلس ، واهتم بها الأندلسيون فشرحوها ، وكتبوا على غرارها مقامات أندلسية ، وترجموها الى اللغة العبرية .

ومن أرض الأندلس انتقلت الى البلاد الأوروبية الأخرى ، ويذكر الدكتور غنيمي هلال ان المقامات أسهمت في خلق جنس أدبي شاع في أوروبا ، وهو ما سماه بقصص الشطار ،فان بطلها مثل بطل المقامات فقير مغامر، ويجوب في الأرض ينتقد الظواهر الاجتماعية الفاسدة ، ويدافع عن الطبقات الفقيرة .

ويشير الدكتور غنيمي الى ثلاث روايات من جنس أدب الشطار ، وتتشابه مع المقامات في نزعتها النقدية الساخرة ن وفي تركيزها على بطل واحد . والروايات الثلاث هي : الأولى في الأدب الاسباني ، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤ تحت عنوان " حياة لاساريودي تورس وحظوظه ومحنه" وهي

لمؤلف مجهول ، والثانية في الأدب الفرنسي وقد ظهرت سنة ١٦٢٢ تحت عنوان " تاريخ فرنسيون الحقيقي الهازل" لمؤلفها شارل شورل ، أما الثالثة فهي أيضا في الأدب الفرنسي وقد ظهرت سنة ١٦١٦ تحت عنوان " موت الحب " لجونبيه .

وقد اهتم المستشرقون بالمقامات ، فقد قام المستشرق الهولندي فانتوردي بارداي بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة الى اللاتينية ونشرها بين سنتي ١٧٨٦ و١٧٩٥ ، وقام "دي ساس" بجمع مخطوطات المقامات وشروحها وعمل منها شرحا عربيا ، نشره في باريس ١٨٢٢ ، أما المستشرق الألماني "ركرت" فقد ترجم هذه المقامات سجعا الى اللغة الألمانية ، وقام المستشرق "تشندي" بترجمتها الى اللغة الانجليزية سنة ١٨٦٧، وتبعه " استجاس" فترجمها أيضا الى الانجليزية سنة ١٨٩٨.

تابع الدكتور غنيمي تأثير المقامات على الآداب الأوروبية ، ولكنه ذكر انه لا يملك دليلا ماديا يثبت الفعلي للمقامات . وبدوري أتابع جهد الدكتور غنيمي ، فأذكر أن المقامات لم يقف تأثيرها عند حدود الروايات التي استشهد به الدكتور غنيمي ن بل ان تأثيرها امتد الى العصر الحديث ، وأعني بذلك الى القرن العشرين ، واستشهد على ذلك بنوع خاص برواية أمريكا لكافكا ، الذي توفي ١٩٢٤.

ولكنني أبادر فأقول أنني لا أملك دليلا ماديا تدل على أن كافكا قد اطلع على المقامات بطريقة مباشرة ، فقد كان لا يعرف اللغة العربية ، مما أظنه قد قرأ المقامات التي ترجمها أحد المستشرقين الألمان ، كما سبق أن ذكرنا آنفا. ولكن كل الدلائل تشير الى ترجيح أن كافكا قد تأثر بالمقامات عن طريق غير مباشر ، أو بالتحديد عن طريق الجنس الأدبي

الذي شاع في الآداب الأوروبية ، وهو قصص الشطار ، التي تأثرت بالمقامات كما يذكر كثير من المؤرخين .

كتب كافكا روايات كثيرة قبل رواية أمريكا ، مثل روايتي " القضية" ، " القلعة " وهو في هذه الروايات كان ذا نزعة عبثية ، تميل الى الإحباط وعدم الانتماء ، وتتشح بجو سوادي . وهو كتب هذه الروايات خلال الشكل التقليدي ، الذي يميل الى تصوير الشخصيات ، والى شرح المواقف، والى الاعتماد على عنصر الحدث والحكاية .

وحين أراد كافكا أن ينقد أمريكا اختار طريقا مخالفا لنزعته العبثية ، أو الطريقة التي تعتمد على الشكل التقليدي ، فلجأ القصص الشطار ، يتخذ من بطلها وسيلة يتغلغل خلالها داخل المجتمع الأمريكي ، وينقده بطريقة ساخرة وهزلية .

ان رواية أمريكا مثل المقامات ، يمكن أن تقرأ على مستويين : على أساس أنها مجموعة قصصية ، فكل فصل من فصولها مستقل بذاته . ويمكن أن تقرأ على أساس أنها رواية ، ترتبط فصولها بوحدة كلية ، تختلف عن الوحدة العضوية ، التي تلتحم فيها الفصول بطريقة عقلية تقوم على الضرورة أو الاحتمال .

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجي لقصص الشطار ن التي تقوم على راو يطوف داخل المجتمع ، ويرصد عيوبه ، ولكنه تنبه الى جوهر هذا الشكل في نبعه الأصلي .

ان المقامات بجانب شكلها الخارجي ، تحمل خصائص جوهرية مثل :

١- روح السفر
٢- جاذبية البطل
٣- روح " اللعبة" التي تسيطر على الأحداث.

تبدأ الرواية وبطلها كارل روسمان على سفر ن فهو في ميناء نيويورك وآلاف الأقدام تتحرك وتتزاحم ، وهو يرى نفسه مدفوعا مع الناس ، يجرفه التيار العام .

وتنتهي والبطل على ظهر قطار ، يحمله الى رحلة مجهولة داخل طبيعة شاقة ، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء .

وإيقاع السفر يخيم على هذه الرواية ن فالكل في حركة سريعة لا يهدؤون ولا يستقرون ، والبطل منذ أن وطأت قدماه أرض نيويورك وهو في حركة محمومة، يتنقل من عمل الى عمل ، ومن صديق الى صديق ومن امرأة الى امرأة ، وكل شئ يبدو كأنه بدار سفر ، يظهر الخال يعقوب فجأة ، ويختفي فجأة ، والعطشجي يظهر بلا توقع ويدخل في مشاجرات بلا توقع.

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشاجرات والملاكمات والمصارعات، ان كافكا يريد بذلك أن يجسد هذا الجو الذي يقوم على الحركة والمطاردة، ان فصل " المأوى" يصف في إسهاب المطاردة بين البطل والشرطي ، وهو وصف غير واقعي ، فالمؤلف يبرز خطوطه ، ويحولها الى شئ "كاريكاتوري" حاد ،كأننا إزاء مشهد لفيلم مثير وساخر من الأفلام الأمريكية التي تثير الحركة والضجيج ،انه يصف كارل وهو يجري أمام الشرطي فيقول:"وكانت ميزة كارل الوحيدة التي كان يتفوق بها على الشرطي هي خفة ملابسه ، فكان يطير ، أو بالأحرى يختفي في منحدر الشارع ، الذي كان يهبط أكثر فأكثر ، لكنه في اضطرابه لقلة نومه في الليلة الماضية ، كان يقفز أحيانا قفزات متعددة ، عالية جدا في الهواء"

ان هذا الوصف يحيل البطل الى شئ متحرك مطاطي، منتزع من جو المطاردة الذي يخيم على الرواية من أولها الى آخرها .

الكل يندمج في اللعبة ، ويسير مع التيار العام، ولكن البطل " كارل روسمان" يبدو مميزا بين الجميع ، انه أحيانا يقف ليتساءل ، حقا انه تساؤل خفيف وقصير ، وسرعان ما يضيع في الضجيج، ولكنه على أي حال يجعل شخصية كارل شخصية لافتة ، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية تجعل الغير يتخذ منها موقفا ، قد يكون موقف الإعجاب كما حدث من مديرة الفندق التي وقف بجانبه وبحثت له عن عمل ، وقد يكون موقف الكراهية ، كما حدث من برونيلدا التي تقول عنه انه ينظر إلي نظرات وقحة .

وكل هذا يتم بروح اللعبة . فكأننا في مهرجان ، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة ، ويلبس ملابس شارل شابلن ، ويحرك عصاه ، فيتحرك الجميع في خفة ، وكأنهم يؤدون استعراضا ، يستغرق فيه الجميع ، ان الفصل الأخير "مسرح أوكلاهوما الطبيعي " هو تلخيص للروح الهزلية في الرواية ، فليس المراد هو المسرح الحقيقي ن بقدر ما هو رمز الى أمريكا كلها ، تقول عنه فاني " انه أضخم مسرح في العالم " ، وتقول عنه مرة ثانية " ان هذا المسرح لا حدود له ".

ويصف المؤلف مقصورة الرئيس ، وما فيها من ذهب ونياشين وفخامة ، فكأنه يصف البيت الأبيض .

ان الجميع في هذا المسرح يقوم بتمثيلية ، ويؤدي دوره المطلوب حسب إرادة المخرج حتى الخير والشر هو تمثيل ، تقوم إحدى الفتيات بدور الملاك ، وتقوم الأخرى بدور الشيطان ، وحين تتطاير ريشة في الهواء من أجنحة الملاك ، فان الأطفال يختطفونها ويلقون بها في الهواء ، لا شئ

يحمل محمل الجد ن والإعلانـات والمهرجانـات والزفـة تمـلأ هذا المسرح ، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة .

ان كافكا يعي تماما جوهر هذا الشكل في نبعه الأصلي ، فيحاول أن يجسد خصائصه الجوهرية ، وهو لا يكتفي بذلك، بـل تتنـاثر خـلال الروايـة مواقـف تـذكر بهـذا . الشـكل فـي مسيرته التاريخية الأولـى ، ويمكن أن نشير هنـا الـى بعضـها بسرعة وبلا تفصيل:

- الفكاهـة فـي هـذه الروايـة فطريـة ، تعتمـد علـى أشـياء سـاذجة ، منتزعـة مـن طبيعـة هـذا الشـكل فـي منابعـه الأولـى ،فبرونيلـدا تلقـي المـاء السـاخن علـى زوجهـا ، وتحطم هداياه ، وتتبرز فوقها ، والرفاق يقرصـون سـاق "جباكومو" فيرفعها في الهواء ويرفس برجله .
- والمشـاجرات تتـوالى فـي الروايـة ، وهـي مـن النـوع الهزلي ، الذي يصل الى حد الملاكمة بين الرفاق .
- وصورة المرأة تبدو مفترسة ، كلارا ما أن تـرى كـارل حتـى تطرحـه أرضـا ، وكأنهـا نمـر مفتـرس ، وبرونيلـدا تسيطر على الرجال حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمـة العرة مع معروف الاسكافي ، وبصـورة المـرأة في السير الشعبية .
- والمباشرة التي تعتمد على الوصف ، تتوالى في الرواية لأنهـا تقـوم علـى فكـرة البطـل ، الـذي يـروي المؤلـف مغامراتـه ، كمـا كـان يفعل الراويـة القديم (انظـر بنـوع خاص فصل " الطريق الى رمسيس") .
- وتتداخل بعض الحكايات في الهيكل العام ، وعل طريقـة الاستطراد تتقطع تسلسل الأحداث ، فقصة تبريز وموت أمها فـي الشـارع تـأتي عن طريـق الاسـتطراد وقصـة "

ربنبييل" من سيدة الفندق تقحم في الخط العام وعن طريق الاستطراد أيضا .

- حتى العنوان أيضا يثير الانتباه فعنوان " أمريكا" هو إشارة الى اسم مكان ، وقد رأينا من قبل المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية والدمياطية .

وقد ذكر "ماكسبرود" في تعقيبه في نهاية الرواية ، ان كافكا كان يطلق على روايته "العطشجي" ، وهو عنوان الفصل الأول الذي نشره مستقلا سنة ١٩١٣ . ان العنوان في مفهوم م الوحدة التركيبية لا يشير الى بؤرة ارتكاز ، لأن العمل الأدبي لا يدور حول نقطة رئيسية ، تمثل قطب الرحى كما هو مع الأعمال الأدبية التي قامت على مفهوم الوحدة العضوية ، ان العمل الأدبي في ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة أقسام ، أو مقامات أو سفرات أو فقرات ، وكل وحدة كيان مستقل ، ومن هنا فان العنوان قد يشير الى شئ داخل هذا العمل ، وليس ضرورة أن يكثف نقطة رئيسية محورية ، فليس حتما أن توجد هذه النقطة ، وقد رأينا في فصل الأدب من الكتاب الثاني أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سوره من موضوع واحد داخل السورة،دون أن يكون هذا العنوان شاملا لجميع دلالات السورة ، فسورة البقرة سميت بذلك إشارة الى قصة بني إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام ، وسورة المائدة سميت بذلك إشارة الى مائدة عيسى عليه السلام ، بل ان بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردا في السورة مثل " فصلت" و"ق" ، و"الفلق" و" الناس".

ومن هنا قلنا ان عنوان " العطشجي " الذي كان يؤثره كافكا إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيبة الفنية

للرواية ، فهي تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهـر لتختفـي دون أن يـرتبط مصـيرها بعـد ذلـك بسـير الأحـداث ، ففـي فصـل " الفنـدق الغربـي" تظهـر المـديرة ثـم تختفي بعد ذلك ، وفـي فصـل "منـزل ريفـي" تظهـر كـلارا ثـم تختفي ، وفي فصل الخال يعقوب يظهر الخال ثم يختفي بعد ذلك.

ان هـذه التركيبـة الفنيـة التـي هـي أقـرب الـى تركيبـة المقامات تجعل من عنوان " العطشجي" عنوانا مناسبا ، وهو فـي الوقـت نفسـه عنـوان دال علـى مفهـوم الوحـدة التركيبيـة ، فالعطشـجي هـو عنـوان الفصـل الأول ، وهـو فصـل مسـتقل ، وقد اختفت شخصية العطشـجي بعد ذلك ، وابتلعتهـا الأرض ولم يعد لهـا تـأثير علـى سير الأحداث ، ان هذا العنـوان إنمـا يناسب الوحدة المستقلة بجانـب الوحـدات الأخـرى التـي تشـكل العمل الأدبي في ظل مفهوم الوحدة التركيبية ، وهـي وحـدات متساوية في الأهميـة ، ولـيس من الحتم أن تـدور حـول نقطـة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون.

ومـن هنـا نصـل الـى الحـديث عـن الشكل الفنـي فـي هـذه الرواية ، انه شكل لا ينمو بطريقـة تاريخيـة تطوريـة كمـا هـو الحال في الرواية التقليدية،وكما هو الشـأن مـع روايـات كافكـا الأخرى مثل القضية والقلعة،ان الشكل في روايـة "أمريكا" أو في رواية العطشجي ، ينمو بطريقة تراكمية.

تبدأ هذه الرواية وكـارل علـى سفر ، وتنتهـي وهـي علـى سفر أيضـا ، فالرواية إذن لا تتقدم نحو الأمام ، ولا تنـهج نـهج الخـط التطـوري المتصـاعد ، كمـا هـو الحـال فـي الروايـة التقليدية ،في ظل مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية .

وكـل الفـرق بـين البدايـة والنهايـة فـي هـذه الروايـة ، أن البطل"كارل روسمان" كان في البداية قد رحل ون أوروبـا ،

لكي يبدأ مرحلة جديدة في الدنيا الجديـة يكفر بها عن خطيئـة ارتكبهـا مـع خادمتـه ، وكـان يحمـل صـندوقا يحتـوي علـى صـورة والدتـه ، أمـا فـي النهايـة فقد اتخذ اسما مستعارا هـو الزنجـي ، وضـاع منـه الصـندوق وفقد صـورة والدتـه للأبـد ،وانضـم الـى المسـرح الكبيـر ، وحملـه القطـار فـي رحلـة مجهولة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكـأن الروايـة إذن تتطـور الـى الـوراء وتلـك هـي وجهـة النظر ، التي يحملها المؤلف نحو أمريكا ، ويعبر عنهـا خـلال كل جزء من التجربة.

وبين البدايـة والنهايـة تتنـاثر فصـول الروايـة ، لا يتـوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية ، بل ان كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى ، ففصل العطشجي ينتهـي دوره ، وفصـل الخـال يعقـوب كـذلك ، ولا يجمـع بـين الفصول سوى شخصية بطلها ، الذي يظل الشئ الثابت حتـى النهاية .

فـنحن إذن إزاء شـئ يتشـابه مـع الشـكل العربـي ، الـذي يعتمـد علـى الـزمن التراكمـي ، مـن خـلال وحـدات يتـراكم بعضها فوق بعض ، والحركـة خلال هذا الشكل تتم بطريقـة جماعية وعنقودية .

ولكن خصوصـية كافكـا ، لا تقـف عنـد المعـالم الجوهريـة لهذا القالـب بـل انـه يضـيف إليـه رؤيـة خاصـة، تجعلـه عملـه مثـالا فريـدا بـين آلاف الأمثلـة التـي يحتملهـا هـذا القالـب ، ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها في أمرين :

١- جوهر المكان
٢- النزعة العبثية.

كـان المكـان فـي المقامـات القديمـة مجـرد اسـم المكـان ، يشير فـي أحسـن وظائفـه الـى عنصـر الحركـة ، فالبطـل حـين

ينتقل من دمياط الى البصرة الى أذربيجان ، ومن الشرق الى الغرب ،فان هذا يشير الى عنصر الحركة ، الذي يجعل من السروجي مثلا ، شيئا خارقا يبدو فجأة وفي أمكنة متباعدة ، قد تكون في البحر أو في الجزيرة أو في الصحراء .

ولكن كافكا برؤيته العصرية يجسد جوهر المكان، ان روايته جاءت عن أمريكا ، وهو يهدف الى تجسيد هذا العالم الجديد ، الذي يشغل الأذهان، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين ، وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف ، ومن هنا وقع اختياره على هذا الشكل الذي يدور حول رحلة البطل ، ويتحدث فيها عن مشاهداته ، أو يروي غيره عنه تلك المشاهدات ، ان التجربة هي التي خلقت شكلها ، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدي للرواية ، ويختار هذا الشكل لكي يفيد من ثقله التاريخي من ناحية ، ولكي يضيف الى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى .

كافكا لم يكتف بمنهج واقعي ، يقدم صورة لأمريكا في مظاهرها الخارجية أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية ،ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان ، وتحولت أمريكا عنده الى صورة هزلية أقرب الى عالم الإعلانات والمهرجانات والملاكمات والمشاجرات وروح الإثارة ، ان ما ذكره ماركيوز في كتابه " الإنسان ذو البعد الواحد" سبق لهذه الرواية أن جسدته في رؤية فنية .

فالإنسان يندمج في تلك اللعبة في ميكانيكية تامة ، تفتقد المعنى ، وما ذكره روبنسون عن عمال المصاعد بأنهم مثل آلات مطاطة تقفز بلا معنى (ص٢١٨) يكاد ينطبق على كل الشخصيات ، إنهم لا يفكرون ، بل يتصرفون من خلال فكرة رد الفعل ، فمنذ الفصل الأول عن العطشجي ، ومنذ أن وطئت قدما كارل ميناء نيويورك ، يبدأ الطوفان ليجرف

الجميع في تياره ، فالعطشجي يدفع كارل الى قمرة في حركة خاطفة، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجي دون أن يقف لحظة ليفكر فيما عساه يفعل ، والعطشجي يشكو له أن لا يحتمل نظرات الناس الذين يعبرون ممر الباخرة ، وحين يجيبه كارل ان الممر خال الآن يجيبه " نعم وهو يخلو نعم الآن" ، ان الجميع يعيشون في ميكانيكية تامة ، ويعيشون في "الآن" ومحرومون من التفكير في " الغد" وحين يفكر كارل مرة بأنه "غدا" سوف يخبر خاله بما رآه في المنزل الريفي ن فان الغد يأتي ليعاقبه على هذا التفكير ، ففي منتصف الليل يبلغه " جرين" بقرار خاله بأن يغادره الى الأبد . وفي ظل هذا الجو لا تكون هناك فرصة لنمو العواطف ، ففي الفصل الأول تبدأ عاطفة صداقة بين كارل والعطشجي ، ولكنهما يفترقان للأبد ولا يلتقيان ن وفي الفصل الأخير يبد حديث مودة بين كارل والفتاة فانيا، وحين يأتي ليخبرها بأنه قد قبل ليعمل مثلها ممثلا في المسرح ن يجدها سافرت مع مجموعة ، ويجد نفسه مطالبا بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

ان هذا الشكل في منبعه الأصلي ، يقف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها ، وقد سحب هذا المفهوم ظلاله على رواية كافكا ، فجاءت شخصياته صورة للحياة في أمريكا شخصيات تعيش على السطح وبلا أعماق ، لا غد ولا تفكير ولاعواطف ، الكل يندمج في اللعبة ، ويعيش في جو المهرجانات والانتخابات والإعلانات ، وكأنهم أوراق "كارتونية" تخلو من الأعماق ، وتعيش في بعد واحد على حد تعبير ماركيوز .

أما النزعة العبثية "الفاوستية"فهي تبدو خلال هذا الجو العبثي ، فقد ألقي البطل في عالم لا يرحم ،الخال يتخلى عنه فجأة ، والبواب يبادله الكراهية ، وفتاة المنزل الريفي

تصرعه وعملا المصعد يتلاكمون وتسيل الدماء على ملابس كارل ، وتلقي به الصدفة الى صديقين شريرين ن لا يستطيع أن يتخلى عنهما ، وكأنهما قدره الذي لا يرحم ، وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لا يستطيع الإفلات منهما ، فان هذه الجملة تمثل قدره الأعمى ، وتنتهي الرواية وقد فقد الصندوق بما فيه ، وحمله القطار وسط طبيعة عنيفة ،يقول عنها كافكا في الأسطر الأخيرة التي ينهي بها روايته :

"وقد كانت تلك الأمواج قريبة غاية القرب منهما ، حتى ان الرذاذ البارد ، الذي كان يتناثر منهما كان يصفع وجهيهما ".

ويأتي الجو "الكافكاوي" فيجسد من هذه النزعة العبثية، وقد شرحت من قبل هذا الجو في كتاب "الأدب وتجربة العبث" ، وهو يقوم على تصوير هذا العالم في صورة خائفة محبطة وغير مفهومة ، تثير الرعب ، وكأننا في كوابيس ، وهذا الجو ألقى بظلاله على رواية أمريكا ، ان قول ديلامارش لكارل " ان الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فانك حتما ستتحول الى صورة كلب " ، يذكر بقصة التحول عند كافكا ، والذي افتقد فيها الإنسان آدميته ، وتحول الى صرصار ،وان وصف مرض روبنسون وصف ملئ بالدم والقئ والاشمئزاز . وان صورة برونيلدا البدينة في مكان ملئ بالكراكيب والروائح العفنة ، ان كل ذلك يذكر روايات كافكا .

ولكن هناك فرقا في منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية ، ان جو كافكا في رواياته الأخرى جو سوداوي ، يثير الانقباض والكآبة، أما جوه في هذه الرواية فانه يصوره بطريقة هزلية "كاريكاتورية" وكأننا في تمثيلية ، تحول المأساة الى كوميديا ساخرة ، وكل هذا من

إسقاطات الشكل ، الذي يقوم على معاملة الأشياء من السطح وبخفة ودون عنف .

وبعد فقد جاء الشكل التراثي نتيجة لحضارة ،حدد هويتها خلال التاريخ والثقافة ومن ثم جاء الشكل متسقا مع حضارته ، سواء في رؤيته الدلالية أو في بنيته الفنية .

فالإنسان المسلم لا يقف عند الحياة الدنيا ،وعند الماديات والاقتصاد والأكل والشراب ، ولكنه الى جانب ذلك يأمل بحياة أخرى ، وباله عادل وحكيم ، ولم يخلق الكون عبثا ، بل خلع عليه أمورا من المبادئ ، تهدي العقل في حياته الدنيا ، ولا تجعله يشتط ويخرج على قوانين الإله ، والإنسان في ظل هذه الحضارة لا يحل اشكاليته عن طريق الصراع الدموي ، ولا عن طريق ديكتاتورية العمال ، بل يحلها عن طريق سلمي يتصالح فيه الأغنياء مع الفقراء والحكام مع المحكومين .

وهذا الشكل يخضع أيضا من الناحية الفنية الى وحدة تركيبية متسقة مع التركيب الاجتماعي لإنسان هذه المنطقة ، فجميع أفراد المجتمع يتساوون في الحقوق والواجبات ، سواء كان ذلك في ظل القبلية في العصر الجاهلي ، أو في ظل الإسلام الذي ينظر الى الإنسان دون تفضيل إلا بالتقوى .

ومن ثم جاءت الوحدة التركيبية مكونة من أجزاء تتساوى وتتجاور ،دون أن يكون هناك محور ارتكاز أو نقطة تصب فيها جميع الموضوعات.

وقد خلقت هذه الوحدة التركيبية مصطلحاتها الخاصة بها مثل :حسن المطلع ، وحسن التخلص وحسن المقطع ، وهي مصطلحات ينتقل فيها القارئ من موضوع الى آخر ، ومن فقرة الى أخرى ، عن طريق الاسترسال والاستطراد .

وهـي مصـطلحات تختلـف عـن المصـطلحات ، التـي يرددهـا النقـاد وهـو يتحـدثون عـن القصـة الحديثـة ، والتـي جاءتنا من الغرب مثل البداية وذروة الصراع والحل ، وغير ذلك من مصطلحات تشكلت خلال الثقافة الأوروبية.

وقد ظـل الشكل التراثـي يعطـي دون توقـف علـى مـدى التـاريخ العربـي ، حتـى جـاء العصـر الحـديث ، وتغلـب الاستعمار على البلاد العربيـة ن وسيطرت الثقافـة الأوروبيـة علـى المنطقـة ، حينئـذ تـوارى الشكل التراثـي مؤقتـا ، ليفسح الطريق أمام الشكل الأوروبي ، وتبدأ مرحلة التغريب ، وهو ما سنتحدث عنه في الفصل القادم .

الفصل الثاني
الشكل الأوروبي ومرحلة التغريب
طرف ثان

منذ انحصار الحملة الفرنسية عن مصر في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، وحتى عصر العولمة في أوائل القرن الحادي والعشرين،مرورا بالاستعمار الانجليزي والفرنسي على الأمة العربية ، وخلال أكثر من قرنين من الزمان . وقعت المنطقة تحت مرحلة التغريب .

وهذه المرحلة تسمى العصر الحديث ، وفيها اتجهت الأمة العربية الى تقليد المستعمر ، في الأفكار والمذاهب والفن والأدب والمعمار وسائر المظاهر العقلية والسلوكية .

وقد صحب هذا الاتجاه التغريبي انقطاع عن التراث العربي ، وبدا أن هذه المرحلة هي التاريخ الحقيقي للأمة العربية ، فيسميها بعض الكتاب بعصر النهضة أو البعث الجديد أو الفجر الجديد ، وغير ذلك من الألقاب تعني فيما تعني أن تاريخ ما قبل هذه المرحلة هو تاريخ التخلف والرجعية والتعصب .

وقدم الفن القصصي في مصر والعالم العربي نموذجا مثاليا لهذا التغريب، فهو قد تنكر للتراث القصصي ، واعتبره مرحلة ما قبل الفن ، وأن الفن القصصي الحقيقي يبدأ مع الاتصال بالحضارة الأوروبية ن واقتباس الأشكال الأدبية ، ويقيسون ذلك على ما حدث لتاريخ القصة في أوروبا فالنقاد يعتبرون ان الفن القصصي في أوروبا تشكل مع الواقعية الأدبية ، أما ما حدث قبل ذلك فهو مجرد حكايات عن الرعاة والشطار والنزعات الشعبية الرومانسية .

ليس حتما أن يتطابق تاريخ القصة العربية مع تاريخ القصة الأوروبية، فان التراث القصصي عند العرب ليس مجرد حكايات شعبية ساذجة،بل هو يحوي فيما يحوي نقدات واقعية أدبية ،كما نراه فيجنس المقامات التي أثرت على الحركة الأدبية العالمية، وهو أيضا قد كتب بأقلام مثقفين وأدباء وعلماء ، يملكون اللغة الجزلة والأفكار المنقحة والمعلومات الرصينة ، ليس حتما أن يكون ذلك كذلك ، ولكن النموذج الأوروبي الذي أصبحنا نحاكيه يجر فيما يجر تاريخه ، ويحوله الى قالب يخلعه على تاريخ القصة عن العرب .

أصبحت القصة العربية في العصر الحديث ،تحاكي القصة الأوروبية في المضامين والأشكال والأعلام ، وأصبح لكل قاص قرين من الأوروبيين يعتز بالانتساب إليه ، ويتخذه نموذجا لفنه يتيه به على أقرانه من العرب ، فصه حسين هو فولتير العرب ن ونجيب محفوظ هو بلزاك العرب ، ومحمود تيمور هو موباسان العرب ، ويوسف إدريس هو تشيكوف العرب ، وغير ذلك من ألقاب تعتبر جواز مرور لتدشين الأديب العربي والاعتراف بمكانته في الحقل الأدبي .

وسنقف هنا عند ثلاثة أشكال ، عرفتها الحركة القصصية في الأدب العربي ، واقتبستها من أوروبا ، وهي الشكل التقليدي الذي ازدهر في فترة العشرينيات من القرن العشرين، وتيار الشعور الذي ازدهر في فترة الستينيات من القرن نفسه، والواقعية الجديدة التي ازدهرت في فترة السبعينيات ومن هنا سيدور هذا الفصل حول ثلاثة محاور رئيسية هي :

١- الشكل التقليدي ومدرسة الفجر.
٢- تيار الشعور وجيل الستينيات .
٣- الواقعية الجديدة وجيل السبعينيات.

****

١- **الشكل التقليدي :**

جاء الشكل التقليدي امتدادا للتراث القصصي عند أوروبا ،فبعد رحلة طويلة مع حكايات الجن والأساطير والملاحم والحكايات الشعبية وحكايات الفروسية والرعاة ، تخلق الشكل التقليدي على يد الواقعيين.

ولم يأت هذا الشكل من فراغ بل جاء انعكاسا لتاريخ مجتمعه وفلسفته ، وصدى للمجتمع البرجوازي ن الذي كان يتشبث بعاداته وتقاليده ، ويعيش حياة روتينية مستقرة ، يذهب في الصباح الى عمله ،ويروح في المساء الى بيته ، ويجلس مع أهله وأصدقائه ، يتندرون ويقصون الحكايات ويتفكهون بالأخبار .

وجاء الشكل التقليدي انعكاسا لآليات هذا المجتمع فهو يستمد مادته من الواقع ، ويقوم على أحداث وحكايات ، تخضع للزمن التاريخي الذي يرتبط بدورة الشمس ، ومن هنا جاءت الحكاية في هذا
الشكل مرتبة ترتيبا تاريخيا ، يتفق مع دورة الشمس التي يراها الإنسان الأوروربي في حياته المستقرة ، فالحكاية

بهذا الشكل لها بداية ، وتصل في ذروتها عند منتصف القصة ، ثم تنتهي في آخرها تماما كدورة الشمس تبدأ في الصباح وتبلغ ذروتها عند الظهر ، وتغرب عند المساء، وكل ما على القاص الفنان أن ينثر شيئا من فنه على تلك الحكاية ، فيثير التشويق في البداية ، ويعقد الصراع في الوسط ، ويثير الفضول عند النهاية .

شيئان إذن يحددان الشكل التقليدي ، أحدهما يعود الى المضمون ، وهو يتعلق بالواقعية . أما الآخر فيعود الى البنية الفنية ، التي تضفي على الهيكل الحكائي لهذا الشكل قدرا كبيرا من التشويق والإثارة وذروة الصراع التي تثير الفضول عند القارئ.

ولم يأت الشكل التقليدي في العالم العربي امتدادا لتراثه القصصي بل جاء انقطاعا وإنكارا لهذا التراث ،فقد ولى وجهه نحو الغرب ، يقتبس منه هذا الشكل ، فبعد أن اتصل العرب بالحضارة الأوروبية منذ أوائل القرن التاسع عشر الميلادي ، ومع مجئ الحملة الفرنسية والاستعمار الانجليزي ، أخذوا يترجمون القصص الغربية ويعربونها ويلخصونها ، الى أن وصلوا الى التأليف على طريقة الشكل التقليدي الوارد من أوروبا وهم في ذلك يعني استنبتوا هذا الشكل في التربة العربية ، واعتبروا هذا الشكل تأصيلا للقصة العربية ، وكأن العرب لم يعرفوا قبل مجئ الحملة الفرنسية قصصا ولا تاريخا ، وان عليهم أن عليهم أن يبدءوا تاريخهم ووجودهم مع مجئ الحملة الفرنسية والاستعمار الأوروبي .

وقد مهد المويلحي والمنفلوطي لهذا الشكل كل بطريقته الخاصة والمتفردة / فالمويلحي في كتابه "حديث عيسى بن هشام" طعم شكل المقامات بتطعيمات اقتبسها من الفن

القصصي الحديث ، مثل عنصر الحوار ، والكشف عن العمق النفسي لشخصياته ، وارتباط الفصول بعضها ببعض ، دون أن يبدو كل فصل مستقلا بذاته كما هو الحال في المقامات القديمة .

أما المنفلوطي فقد كان دوره أكبر من ذلك بكثير ن فقد مصر بعض الروايات الفرنسية وصاغها بطريقة جديدة ، تغير في الحوار والأعلام وأسماء الأماكن ، وأضاف إليه من رؤيته الخاصة ، وجعلها تبدو وكأنها من تأليفه .

ونشير هنا الى ملمحين مهد بهما المنفلوطي لهذا الشكل الجديد، أحدهما: يتعلق بعنصر اللغة فقد استطاع المنفلوطي أن يجعل لغته تتخلص من الزخارف البيانية والألفاظ الغريبة ، والجمل المتقعرة، وبذلك جعل اللغة العربية هينة سلسة ن تستجيب للانجازات الحديثة في الفن القصصي ، وتكون قادرة على السرد والوصف وتحليل المشاعر وادراة الحوار والتحليل النفسي ، وغير ذلك من الملامح الفنية ، التي بدت واضحة بعد ذلك في الشكل التقليدي .

وكان ذلك إرهاصا للشكل التقليدي .أما ميلاد هذا الشكل فقد تم في عشرينيات القرن العشرين ، حين اقتربت القصة من الواقع ، تأخذ منه مادتها وشخصياتها وأحداثها ، ثم تضع كل ذلك في شكل يخضع لزمن خارجي ، من بدء وذروة فنهاية .

وقد تم هذا بفضل مدرسة الفجر ، التي أصدرت صحيفة تحت عنوان "الفجر" ، وكان شعارها الهدم والبناء ، أي هدم القديم البالي ، وبناء جديد صالح ، ومن هنا اهتمت هذه المدرسة بالشكل التقليدي الذي كانت تسميه

بالشكل الجديد ، فدعت المؤلفين الى كتابته، ودعت القراء الى قراءته ، وترجمت القصص من اللغات الأوروبية ، وحثت النقاد على كتابة المقالات النقدية ، وعقدت المسابقات ، ونشرت القصص المؤلفة لأعضاء الفجر ، مثال :أحمد خيري سعيد ، محمود طاهر لاشين، حسن محمود ، حسين فوزي ،عيسى عبيد وشقيقه شحاته ، ويحي حقي ، وغيرهم من أدباء كانوا موجودين على الساحة في تلك الفترة، ويهتمون بهذا النوع الجديد في الأدب العربي .

ونشير هنا بنوع خاص الى أديبين لعبا دورا كبيرا في تاريخ القصة العربية ، وهما أحمد خيري سعيد ، ومحمود طاهر لاشين .

أما أحمد خيري سعيد فقد كان هو البطل الحقيقي والمحرك الأول لهذا المدرسة ، وقد لقبه يحي حقي بناظر المدرسة ، فقد كان يجمع الأصدقاء في البيت أو المقهى، ويدبج المقالات ، ويتابع الكتاب ويحرضهم على المشاركة والكتابة ، وقد أسهم هو بنفسه ، بعدد غير قليل نشرها في صحيفة الفجر ، وقد قام الدكتور عمر عبدالواحد في ثمانينيات القرن العشرين بجمع هذه القصص ، ونشرها تحت عنوان " بقية الورقة وقصص أخرى" .

وقد تميز أحمد خيري سعيد بإضافتين الى تاريخ القصة المصرية : أولهما رصد الأحياء الشعبية، ومتابعة الشخصيات الشعبية ، فنجد في قصصه إشارات كثيرة الى أحياء وأزقة ودروب والى أعلام شعبية مثل أم حفيظة وما شاء الله وبخاطرة . أما الإضافة الأخرى فهي تتمثل في الاهتمام باللهجة العامية ، التي نشرها في كثير من

قصصه وحرص على أن تكون طبق الأصل من الواقع الخارجي .

أما لاشين فقد فهم الواقعية فهما قاصرا جعله يتمسك بالأحداث الخارجية ، وقد ذكر يحي حقي أنه رآه في المحكمة وهو يسجل في كراسته أحداثا مما تراه عيناه في الواقع ، تمهيدا لكتابة قصة تحت عنوان "بيت الطاعة" ، ومن هنا نراه يتمسك بالواقع تمسكا حرفيا ، ويستمد مادته من الأحداث الخارجية ، فهو بصفته مهندسا في البلدية كان يكتب عن الحارات والشوارع والأحياء الشعبية ، وهو أيضا بصفته موظفا ، فقد كان ينقل مادته من أجواء الوظيفة حوله ، ويقدم أنماطا من الموظفين ، مثل الموظف الغلبان ، والموظف المستهتر ، والموظف الوصولي ، والموظف الذي يعتمد على الوساطة.

وبفضل مدرسة الفجر تأسس الشكل التقليدي في البيئة العربية ، وأصبح له مؤلفوه ونقاده وقراؤه وجمهوره . وأصبح له أيضا تاريخه الأدبي ، الذي تطور من مرحلة الى أخرى ، حتى وصل لما يسميه بعض النقاد بمرحلة التأصيل ، وهم يعنون بذلك ان الشكل التقليدي قد تأصل في البيئة العربية ، وأصبح خالصا لملامحه الفنية كما حدده النقاد ، وذلك بعد أن تخلص من رواسب المقامات من ناحية ، ومن رواسب الحكايات الشعبية من ناحية أخرى .

ان الشكل التقليدي لا يعود بجذوره الى التراث العربي ، بل يمكن أن نلتمس جذوره في القصة الغربية المعاصرة ، وقد كان لذلك نتائجه سواء في المضمون أو الشكل ، التي يمكن رصدها على النحو الآتي :

- لم يستطع الشكل التقليدي أن يلتمس خلفية من الحضارة العربية الإسلامية ، فتتحرك فوقها القصة ، فلم نستطع أن نشم رائحة التاريخ ، ولا نحس بألفة الأشكال التراثية ،ولا بجماليات اللغة العربية التي تطورت على مدى التاريخ الأدبي ، وكل ما التمسناه هو مجرد أسماء الأعلام أو الأمكنة ، هي حقا أسماء عربية في الظاهر ، ولكنها في الجوهر تخلو من امتدادها التاريخي .
- أن الشكل ليس مجرد قالب فارغ تصب فيه السوائل ، فيشكلها حسب ما يريد ، بل انه يحمل معه مضامينه ، التي يفرضها على البيئة الأجنبية ، سواء أرادت أو لم ترد .

ان الشكل التقليدي يمتد بجذوره الى البيئة الغربية ، وقد انعكس ذلك على صورة المرأة في القصة العربية الحديثة.

اهتمت القصة العربية بالمرأة بصورة كبيرة ، تفوق الاهتمام بالجوانب الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية . ان الحديث عن قضية " السفور والحجاب" شغل حيزا كبيرا لم تشغله قضية أخرى .

صورت القصة القصيرة عقليتين مختلفتين ، أحدهما عقلية قديمة تسميها القصة بالمتخلفة ، أما الأخرى فهي عقلية جديدة تصفها بأنها عقلية متقدمة ، وكالعادة انحازت القصة الى العقلية الجديدة والمتقدمة ، كما يتضح من الحوار الذي أجراه محمود تيمور في قصته القصيرة " الوظيفة أخيرا" الذي نقتطف منه النص الآتي :

" السيد أفندي: ألم تقرأ مقالة الشيخ عبدالباقي عن الحجاب والسفور ؟

حسن أفندي : مقالة سخيفة للغاية .

السيد أفندي :سخيفة ، كيف ذلك يا أخي والشيخ عبدالباقي قتل جماعة السفوريين بمقالته حتى لم تعد تقوم لهم قائمة ؟

عبدالعظيم أفندي: هذا رأيي أيضا فاني من حزب الحجاب وأرى السفور ضربة قاضية على الأخلاق والعوائد القومية .

فصرخ السيد أفندي قائلا: آه ياعبدالعظيم افندي ! القومية ، يا أخي القومية أجل القومية الاجتماعية والأخلاقية والوطنية والدينية والقومية الإنسانية ، أصبحت كلها مهددة بهذا الداء اللعين الذي تفشى بين الجميع .

فقال عبدالعظيم أفندي : ولكن لم نقول ولمن نكتب وأمثال حسن أفندي في

البلد كثيرون ، آه يا حلمي أفندي لقد فسد الشباب فلا حول ولا قوة إلا بالله ، اين الزمن الماضي ، أين عهد الآباء والأجداد ؟أين ذلك الوقت الذي كانت المرأة لا تخرج من عتبة دارها ؟ فأصبحنا نراها اليوم خطيبة تحض الناس على السفور .ياللخجل يا للعار!

فأجابه حسن افندي : إنت دقة قديمة أعوذ بالله .

فقال السيد افندي : ياليت الجميع من هذا النوع ".

وكان القاص يتخذ من صورة المرأة الغربية ، مثالا تتطلع إليه المرأة العربية ، فهو يتمنى في قرارة نفسه أن تكون المرأة العربية مثل المرأة الفرنسية أو الانجليزية ، ينجذب بطل قصة "هوى المصايف" نحو نموذج المرأة الفرنسية كما نرى خلال الحوار الآتي:

- ما رأيك في هذه العائلة المصرية المسلمة العصرية التربية ؟

- سأرسل في طلب أختي زينب غدا لأريها كيف يمكن أن تتزوج الفتاة في العصر الحاضر .
- وتظن أن والدتك توافق على أن تسير أختك على هذه الصورة ؟
- أكاد لا أفرق بينها وبين فتاة انجليزية إذا تكلمت الانجليزية .
- أؤكد لك أن فرنسية سوسو لم أسمعها في الباريزيات أنفسهن "

والحب في قصص الرواد لم يكن امتدادا لهذا النوع من الحب عند الفارس القديم من أمثال :عنترة العبسي ، والمتنبي ، وأبو فراس الحمداني.

لقد كان الحب عند الفارس القديم، دافعا لأن يحقق المجد لنفسه ولقبيلته ، وكان يتكامل فيه عنصران أحدهما القوة على الأعداء ، والآخر
الرقة مع الحبيبة ، وكان عنترة يحب عبلة ، ويندفع لقتال أعداء القبيلة من أجل حماية عبلة ، وكان يرى وجهها في السيوف التي يقتل بها الأعداء ، تحثه على الصمود وتبشره بالنصر ، ولم يكن هذا الحب من ذلك النوع الذي يتصف بالذلة والضعف أمام الحبيبة وفقدان العزة والكرامة .

أما الحب في قصص الرواد فقد كان مجلوبا من الخارج ، يتصف بالخيالات والرومانسية ، كما نرى في قصة "زينب" ،أو يمجد البغي الفاضلة ، وهي قضية أولع بها الرومانسيون في أوروبا كما نرى في قصة "وادي الهموم" ل محمد لطفي جمعة ، أو يختلط بالوساوس والاحباطات والأمراض العصبية، كما نرى في قصص الأخوين عبيد .

*كلمة "رجل الدين " لم تكن شائعة عند العرب قبل الاتصال بأوروبا ،لأن الإسلام لا يعترف بوجود رجل يحتكر الدين لنفسه ، ويفصله حسب هواه ، كان المسلمون يفضلون كلمة "عالم الدين" وهو الرجل الذي يجتهد في الأمور الدينية ، بعد أن يتسلح بالعلم المطلوب ، ولا يخالف ضميره من أجل مصلحة عند حاكم أو أمير .

ومن هنا فان وظيفة رجل الدين في الحضارة الغربية الأوروبية تختلف عن وظيفة عالم الدين في الحضارة الإسلامية العربية ، ان رجل الدين يحتكر الدين لنفسه ، ويبيع صكوك الغفران ، ويتآزر مع الملوك والحكام ، ويخدر الشعب بالنصوص الدينية ، التي ترى أن الحاكم هو ظل الله في الأرض ،وأن على المحكومين أن يطيعوه دون جدال أو مناقشة .

أما عالم الدين فقد كان يقوم بدور الوسيط بين الحاكم والمحكوم ، ينقل رسائل المظلومين الى الحكام وينصح الحكام بالخشية من الله ، ويجعل النصوص الدينية الثابتة مرجع بينه وبين الحاكم ، كان أقوى من الحكام هو الذي يباركه ، ويأخذ له العهد من المحكومين.

وحين جاء عصر التنوير في أوروبا ، هاجموا رجل الدين ، واتهموه بالنفاق وتضليل المحكومين ، ونظروا الى الدين بصفته أفيون الشعوب، بمعنى أنه يخدرها ويبعدها عن مصالحها الحقيقية .

وحين اتصل العرب بأوروبا في العصر الحديث ، نقلوا مصطلح رجل الدين ، وأخذت القصة تهاجم بضراوة رجل الدين دون أن تفرق بين مفهوم رجل الدين في الغرب الذي يضلل الجماهير ، وبين مفهوم عالم الدين في الشرق الذي يدافع عن المظلومين . ان قصة "في القطار" لمحمد تيمور

(صدرت عام ١٩١٧) يعتبرها كثير من النقاد أول قصة قصيرة تحقق الجانب الفني في العصر الحديث ، وهي تقدم نموذجا لرجل الدين ، وهو يدافع عن الوالي التركي ، ويسوق من الأحاديث والنصوص مما يؤيد وجهة نظر هذا التركي ،كان يفعل ذلك بدافع التملق والنفاق والطمع في المال والجاه ، وبعد هذه القصة توالى ذلك النموذج لهذا النوع لرجل الدين ، وتكاد لا تخلو قصة من الهجوم على هذا النموذج ، دون تفريق بين رجل الدين وعالم الدين .

- لم تنجح القصة القصيرة في رسم الشخصية المصرية بأبعادها المختلفة ، وموقفها من القضاء والقدر ، وتوظيف سلاح النكتة لدفع الظلم ، بل اكتفى بنثر أجزاء فرعية ،وعلى حد تعبير يحي حقي عن محمود تيمور أن القصة بها أسماء وأعلام وأماكن مصرية ، فلم نجد القاص الذي يكتشف علاقة الشخصية المصرية بجيرانها من العرب ، ولم نجد القاص الذي يصعد من المحلي الى العالمي .
- ركزت القصة القصيرة على جوانب الإحباط والخيبة وقدمت شخصيات مستسلمة ، لا تستطيع أن تغير واقعها ، وبذلك فقدت القصة ثوريتها وقدرتها على المقاومة ، ومرت ثورة ١٩١٩ التي هزت العالم ، وبعثت شخصية مصر من جديد ، وكان لها تأثيرها على الجوانب الاقتصادية (طلعت حرب) وعلى الجوانب الغنائية والتلحين (سيد درويش) وعلى الجوانب الفنية (محمود مختار) ،مرت هذه الثورة سريعا دون أن تحرك القصة القصيرة ، فلم نجد القصة التي تسجل ثورة الشعب ، وتجمعه حول البطل ،

وتوظف تراثه في المقاومة أمام العدو ، وإنما وجدنا بضعة قصص تتحدث عن هذه الثورة في حماسة ومباشرة ، حتى القصص التي قدمها محمود طاهر لاشين ، والتي تتصف بالثورية مثل قصة"تحت عجلة الحياة" وقصة "حديث القرية" ينتهي فيها البطل بإحباط وخيبة.

- انعزل فريق من القصاص عن واقعه ، فجا بعضهم الى عاطفة الحب يحللها ويحوم حولها (إبراهيم المصري) ولجأ بعضهم الى تحليل العقد النفسية التي لا تحدث إلا في مجتمع مترف (حسين فوزي) ولجأ بعضهم الى الكشف عن قوة الجنس وضعف الإنسان أمامه (محمود البدوي) .
- وعامل القاص واقعه من فوق ، نتيجة لقراءته الرومانسية ، وتأثرا بالأطر الغربية ، وهو يضيق بالحجاب وبالعلاقات المتخلفة بين الجنسين ، ويرى أن القصة لا تزدهر إلا في مجتمع متفتح(سلامة موسى) ، أو يتضجر من حياة الريف ، ويفضل عليها حياة الفنادق والصالات (المازني) .
- وحتما لابد أن يسحب ذلك الفهم المحدود وهذه النظرة الذاتية لهما على الوجه الآخر من العمل الفني . فجاء شكل القصة في فترة الريادة مضطربا بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية ومحاولة قص تاريخ حياتها والحرية الخيالية ، وإخضاع القصة لمنافع عملية أو لمذاق شعبي يلتمس الغريب والمثير ، وهو بعد لم يصل الى الحدود المميزة . فهناك اختلاط بين ماهية القصة القصيرة والطويلة أدى الى نتائج سيئة على القصة القصيرة بنوع خاص.إذ أنها تحتاج الى

تركيز وتفسير واصطياد اللحظة المعبرة وتحرر من العقلية الحكائية الاسترالية ، ولهذا كدنا نفتقد القصة القصيرة بمعناها الفني الذي يتجاوز المعنى الكمي لنلتقي بقصة أقرب في التصنيف الى "ملخص حكاية طويلة" ولكن كل ذلك يتم في محاولة جادة ومضنية للاقتراب من المثال الغربي في القصة .ان الشكل مثلا عند لاشين جاء مرحلة وسطى فيه ما في المقامات من التركيز على شخصية تتفوه بالمغزى (بيت الطاعة) وفيه ما في الرومانسية من التباكي خوفا من المصير (في قرار الهاوية) وفيه ما في الحواديت من استعراض الحادثة بطريقة سردية سلسة (الجبنة البيضاء) يلف كل ذلك روح محدث لبق ونديم ظريف يجيد التنقل من حادثة الى حادثة ومن سخرية الى طرفة . وان الشكل عند الدكتور سعيد عبده يختلط بالمقالة الصحفية وبالخاطرة التي يحملها أفكاره ولهذا لم يجد حرجا من أن يجمع في كتابه " وحي الضمير" ١٩٢٣ بين النكتة والشعر والرثاء والقصة وأن يصفه على الغلاف "غصون شتى على وجه الحياة" وأن يعترف في مقدمة كتابه "الجمعة اليتيمة" ١٩٣٦ بأن قصصه "نغم ساذج متشابه قليل الدسم بغير ضوابط ولا موازين ، ولكنه صادر من قلبه " ، ولهذا نلتقي في هذا الكتاب بقصص صحفية ، قد تكون صورة لشيخ مكابر "قصة الشيخ عفريت" ، أو قفشة فكاهية " قصة كف عفريت" ، أو سخرية من نائب جاهل يبدو أنه يقصد نائبا بعينه على طريقة الأحزاب السابقة في التشهير بمنافسيها "قصة نائب ديروط" ، أو مجرد نادرة يتندر فيها من عسكري

بوليس " قصة شهادة الله" أو كذبة طريفة يعترف بأنها من أكاذيب ابريل "قصة ابن الله".

- لا انفصال بين شكل ومضمون أو نحن هنا إزاء عمل فني يقترب بطبيعته من الواقع ، ولكن في نظرة ضيقة ، وقدرة محدودة وموقف قد يكون ساذجا لا يتبين كل أبعاد الصورة أو مشغولا بالحركات الذهنية والتحليلات النفسية والتأملات الذاتية .أو رومانسيا يسحب مشاعره الخاصة على الواقع ، أو ساخطا يجد في الواقع تصادما مع أحلامه ومثله العليا . وكل ذلك في إطار مضطرب من الموروثات القديمة من نزعات شعبية وأدب معترف به وبين الاستشراف لجنس عالمي جديد يحتاج الى نظرة جديدة متأثرة بالاكتشافات العلمية وبالمكاسب الجماهيرية وبوجود طبقة عريضة من القراء .

وبعد.... فهذه هي الحالة ، التي انتهت إليها القصة القصيرة عند جيل الرواد ،فقر في المضمون وارتباك في الشكل وغموض في المصطلحات ، وتداخل في الماهيات . وهذا شئ متوقع ، فالرائد يكفيه أنه يرود أرضا جديدة ، ويشير إليها ، وحث الآخرين أن يسيروا فيها .أما تمهيد الأرض ، ورفع الركام ، ووضع العلاقات ، وتعبيد الطرق ، فهذا ما قد تم على أيدي الجيل التالي من أمثال : محمود البدوي ، ويوسف إدريس ، وعبدالحميد جودة السحار ، وعلي أحمد باكثير ، وثروت أباظه ، وإحسان عبدالقدوس ، ومحمد أبوالمعاطي أبوالنجا ، وغيرهم .

ان هذا الجيل التالي استلم القصة القصيرة من جيل الرواد، ونقحها وخلصها من الذوائب ومن رواسب المقامات ومن الحكايات الشعبية ، والأهم من ذلك أنه جعلها فنا مستقلا

بذاته، لا يختلط بغيره من الأجناس الأدبية ، وله آلياته التي تختلف عن آليات الرواية ، وبذلك اكتسبت القصة القصيرة استقلاليتها وتميزها .

أصبحت القصة القصيرة إذن فنا مستقلا ، وأخذ النقاد يحددون مصطلحاتها ، وأخذت الموسوعات تبارك التحديدات ، وأخذ الباحثون في الجامعات يدرسونها في رسائلهم الجامعية انتشر هذا الفن وأولع به الشباب وأخذ كل أديب يتباهى بأنه يكتب القصة القصيرة ، بصفته فنا جديدا طارئا على الساحة الأدبية .

ومع مرور الوقت تحول هذا الفن الى قالب صارم ، ودخل فيه غير الموهوبين ، فيكفيهم في ظنهم أن يلتقطوا حادثة أو حكاية من الصحيفة أو الشارع فيصيغها في بداية ونهاية دون أن يطرح عليها شيئا من الموهبة الخاصة ، ان القصة القصيرة عند الموهوبين ليست مجرد حكاية ذات بداية ونهاية ولكن تسندها موهبة، ان الفرق بين القصة عند غير الموهوبين الذين يحولونها الى قالب صارم ، وبين القصة عند الموهوبين الذي يضفون عليها شيئا من عطرهم الخاص ، يشبه الى حد كبير الفرق بين وردة طبيعية ووردة صناعية ، قد ترى الوردة الصناعية فتعجبك حمرتها ، ولكن حين تقترب منها تجد أنها خالية من الحياة .

انتشرت القصة القصيرة بين طبقات الشعب ، وأخذوا يتسلون بها في أوقات فراغهم ، واستجابت القصة لهذه الحاجة عند الجماهير ، وحلت محل أجهزة الإعلام والسينما ، وألفت قصص كثيرة للتسلية والترفيه ، فالمازني يكتب قصصا قصيرة لايريد بها إلا التسلية والحديث عن الحياة المترفة وحياة الفنادق والجواهر والنساء ، وإحسان عبدالقدوس يكتب قصصا تصلح للسينما ، وتحلل نفسية

المرأة وتفتش عن العقد وراء الكبت ، وأمين يوسف غراب يكتب قصصا صريحة عن قوة الجنس التي تسيطر على الإنسان وتؤثر على سلوكه وغايته .

وقد أحس كثير من الأدباء أن القصة بشكلها الواقعي التقليدي لا تستطيع أن تنقل المشاعر التي تمور في داخلهم خاصة إذا كانت اللحظة معقدة وغامضة ، وكان أول من تمرد على هذا الشكل التقليدي هو يحي حقي ، فقد نشر قصة في صحيفة الفجر ، مهد لها بمقدمة يقول فيها ان القصة الواقعية لا تستطيع أن تنقل كل ما يجيش في داخله ، ثم قدم لنا قصة من نوع ما يسمى بتيار الشعور .

****

٢- تيار الشعور:-

حدثت خلال القرنين الأخيرين أحداث قوية وجذرية ، فقد تم اكتشاف الفضاء الخارجي ، وأصبح الزمن يقاس بالسنة الضوئية ، وأصبح المكان لا نهائيا ، وحلت نظرية أينشتين محل نظرية إقليدس ، وأصبح الزمن يقاس بالنسبة الى وألغي الخط المستقيم ، ولم تعد الأرض هي مركز الكون ، بل هي جزء من المجموعة الشمسية ، والأخيرة جزء من مجموعات شمسية متناثرة في الفضاء ، والمجموعات الشمسية هي جزء من المجرات الكثيرة ومتناثرة في الفضاء اللانهائي ، وظهرت نظرية فرويد عن اللاشعور ، وظهرت أفكار برجون حول الحدس والقوة الباطنة ، التي تقف بجانب القوة العقلية التي تحدث عنها أرسطو .

ومن هنا تغيرت مفاهيم الإنسان ، فلم يعد الواقع هو ذلك الواقع الخارجي ، الذي نراه بأعيننا ، ونلمسه بأيدينا ، فقد

ظهرت أنواع أخرى من الواقع ، سواء كانت في الفضاء الخارجي ، أو في داخل النفس البشرية.
ان ما نراه من نجم يرسل ضوءه في الفضاء ، قد يكون بقايا لنجم قديم ، قد مات منذ آلاف السنين ولم يعد الزمن ينحصر في ذلك الزمن الخارجي الذي تقيسه بمطلع الشمس ومغربها بل أصبح بجانبه أزمان أخرى ، مثل الزمن النفسي الذي يختلط فيه الماضي مع الحاضر . ولم يعد الشكل التقليدي هو الوحيد الذي يسيطر على الفن القصصي ، بل أصبحت الحاجة الى أشكال أخرى جديدة ، تستطيع أن تقتنص التجربة الجديدة بكل أبعادها الدلالية والفنية .
ومن هنا ظهر شكل تيار الشعور ، وهو شكل يتمرد على الحياة المطمئنة التي تحياها الشخصية في الشكل التقليدي ، ولم يعد الحدث هو المسيطر الوحيد على الفن القصصي ، بل أن الحدث اندغم في تيار الشعور أو بخصائصه المتعارف عليها ، ولم تعد الشخصية محددة في أبعادها النفسية والجسدية ، بل أصبحت شخصية غائمة وغير محددة ولم تعد اللغة هي تلك اللغة ذات الأبعاد القاموسية المتعارف عليها ، بل أصبحت هناك حاجة الى لغة سائلة ، تتداخل معانيها بعضها مع بعض ، وأصبح الحوار متقطعا ، لا يهدف الى وظيفة التوصيل فحسب ، بل يهدف الى أن يكون جزءا من السيولة الداخلية .ان القصة في تلك الحالة تسبه قطعة الحبر التي لا تعرف أولها من آخرها ، ولا رأسها من ذيلها .
وقد ألقى تيار الشعور بظلاله على مختلف الفنون التشكيلية أو القولية . وفي مجال الفن القصصي ظهرت أسماء كثيرة تتبنى هذا التيار ، ومن بينها مارسيل بروست

في فرنسا ، وفرجينيا وولف في انجلترا ، وجيمس جويس في ايرلندا ، وكافكا في ألمانيا ،وفولكنر في أمريكا.

وركز هذا التيار على فكرة العبث التي يراها من صميم الإنسان، وقد فقد يقينه في ذلك العالم الغامض والملتبس ، ومن هنا ازدهر هذا التيار عقب الحرب العالمية الأولى ، وعقب الحرب العالمية الثانية ، فقد لاقى انسان تلك الفترة من الإحباط والمآسي ، ما جعله يحس بالعبث في الكون ، وافتقد هذا الإنسان اليقين الديني ، الذي يجعل لحياته أي معنى يحميه من العبث والسقوط . ومن هنا ظهرت فلسفات تنظر بفكرة العبث نحو الكون ، ونشير هنا بنوع خاص الى فلسفة الوجودية ، التي تتحدث عن الوجود الزائد عن اللزوم، وعن الطفو فوق سطح الأشياء ، وعن أن الجحيم يتمثل في الآخرين ، وغير ذلك من أفكار ،لعبت مآسي الحرب العالمية دورا كبيرا في ظهورها .

وقد قام هذا التيار على ملمحين رئيسيين ، هما فكرة الحلم من ناحية ، ولغة الشعر من الناحية الأخرى .

أما الحلم فهو يعبر عن تيار الشعور الداخلي ، ويعكس الزمن النفسي الذي يختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل ، وتتداخل فيه الأمكنة ، وتختلط الشخصيات ، وينصهر الكون بكل ما فيه من انسان وحيوان ونبات في بوتقة واحدة ، وقد حاولت القصة القصيرة أن تعكس هذا الحلم بكل ما فيه من غموض وتتداخل .

ولكن لا يعني هذا أن القصة القصيرة ، هي صورة طبق الأصل من الحلم . ان الحلم يقدم المادة الخام ، وتأتي القصة القصيرة فتشكل هذا المادة في صورة أدبية ، إنها تضفي عليها شيئا من الصنعة ، ولكنها صنعة خفية ، ليست واضحة وضوح الصنعة في الشكل ، التقليدي ،إنها تأتي مناسبة لهذا

الشكل ، ويقدر موهبة الأديب ، تكون قدرته على التصميم الذي يقترب من الصورة الأصلية للحلم .

أما لغة الشعر ، فإنها لغة تتجاوز الحياة ، والدلالات القاموسية ، وأيضا اللغة الأدبية المباشرة ، إنها لغة تعتمد على الداخل وتقترب من الفترة التي يشترك فيها بنو البشر ، ومن هنا وظفت الأساطير والحفريات ومخلفات الحضارات القديمة ، لكي تقترب من هذا النبع الداخلي ، من أجل ذلك وظفت القصة القصيرة التي تعتمد على تيار الشعور ، لغة الشعر ، باعتبارها لغة تستطيع أن تقتنص اللحظة النفسية بكل ما فيها من سيولة واختلاط .

وانتقل هذا التيار الى العالم العربي ،وقلده دون التفريق بين ملابساته التاريخية والثقافية خلال الفترة التي كانت تعيشها أوروبا ، والظروف التي تمر بها الأمة العربية خلال ظهور هذا الشكل .ثم أضف الى هذه الظروف العالمية ظرفا آخر يتمثل في نكسة ١٩٦٧ ، التي هزت الوجدان العربي . فقد كان العرب قبل النكسة يعيشون في نبرة عالية الإحساس بالفخر والمجد ، وكان لديهم حلم قومي كبير في أن يوحدوا الأمة العربية في كيان واحد وأن يقضوا على إسرائيل بضربة سيف ، ولكن المفاجأة في حرب ١٩٦٧ التي انتهت بهزيمة العرب هزيمة نكراء أمام الجيش الإسرائيلي ، الذي احتل فلسطين والقدس والمسجد الأقصى ، وجزءا من الأراضي المصرية والسورية والأردنية ، وكل ذلك في ستة أيام .

وكان من الممكن لهذه النكسة أن تعيد حسابات العرب ، وتجعلهم يعودون الى ثقافتهم والى تاريخهم ، ويبحثون عن هويتهم ، لكي يستطيعوا الثبات أمام هجمة إسرائيل ومن وراءها ،ولكن قلة ثقافة جيل الستينيات وعدم إلمامهم بالتراث

العربي ، وكل ثقافتهم عن التراث تأتي من شذرات حديثة بأقلام كتاب ومستشرقين معاصرين لهم وجهة نظرهم الخاصة حول التراث ، وهي وجهة نظر تدحض في معظمها التراث ، وتعده قيدا يسحب الإنسان العربي الى الوراء ، ويصده عن الانطلاق مع ركب التقدم والحضارة . ومن هنا لم يرجع الأدباء العرب الى التراث مباشرة ، يقرءونه ويحللونه ، ويستخرجون منه الصالح ، الذي يؤكد هويتهم ويشد جذورهم . إنهم كالعادة رجعوا الى المصادر الأوروبية واستعاروا منها تيار الشعور ، لكي يستطيعوا أن يعبروا عما في داخلهم من مشاعر متناقضة ، وأخذوا يترجمون الأعمال الابداعية التي تقوم على تيار الشعور ويحاكونها .

ثم أضف الى عامل النكسة عنصرا آخر ، يتمثل في العقد النفسية ، التي يمر بها بعض الأدباء ، والذين وجدوا في تيار الشعور الذي يعبر عن الاحباط والخيبة والمشاعر المريضة ملاذا لهم ، فكتبوا قصصا هي أقرب الى الشكوى وإراقة المشاعر .

ان هذا التيار في العالم العربي ، لم ينجح في خلق قصة تعبر عن الترسبات التاريخية والنفسية التي تشكل الوجدان العربي ، ولم يفلح في التعبير عن الهوية العربية ، التي تقف شامخة أمام التحديدات الخارجية ، انه اتخذ من القصة الأوروبية نموذجا له ، فأخذ يقلدها في المضمون وفي الشكل ن فهو تيار يركز على العبث بمعناه الأوروبي ، وهو تيار يتخذ من الحلم والشعر وسيلة له ، وهو تيار يقوم على الزمن النفسي وعل تداخل الأمكنة والأزمنة .

ومن هنا فان كثيرا من قصص هذا التيار لاتقوم على تصميم فني ، إنها مجرد مشروعات مجهضة ، فبعض هذه القصص تقوم على أحلام وهمية لايربطها تصميم ولا

تخطيط . ان الحلم يقدم المادة الخام ، ويأتي الفنان بعد ذلك فينفخ في هذه المادة ، ويحولها الى عمل فني ، وبعض هذه القصص تقوم على الصورة الشعرية الخيالية ، وتخلو من روح الفن القصصي . ان هناك فرقا بين الشعر في حدا ذاته ، وبين استخدام الصور الشعرية بصفتها وسيلة توظفها القصة للتعبير عن موقف يحتاج الى لغة شعرية . كما أن هناك فرقا بين الشخصية في القصة ،وتوظيف الشخصية داخل القصة للتعبير عن موقف قصصي ، يتخذ من الشخصية وسيلة له .

ان هذه الفروق الدقيقة لم تكن واضحة عند جيل الستينيات . ومن هنا كتب على تيار الشعور أن يجمد عند وضعه ، وكتب على جيل الستينيات أن يتوقف معظمهم عن الكتابة داخل هذا التيار ، فمحمد حافظ رجب هجر تماما الأدب ولجأ الى الصوفية ، وأحمد هاشم الشريف اختطفته الصحافة بعيدا عن الفن القصصي ، ومحمد إبراهيم مبروك توقف تماما عن القصة القصيرة ، ولجا الى الترجمة والتواجد في المناسبات الأدبية .

******

جيل الستينيات :

ازدهر تيار الشعور عند جيل الستينيات لأسباب خارجية وداخلية ونفسية . سوف نستعرض في الأسطر الآتية بعض الأعلام ممن يمثلون علامات بارزة في تطور تاريخ هذا الشكل .

بدا ادوارد الخراط هذا الأسلوب في أوئل الأربعينيات ، في وقت كانت الواقعية فيه تفرض سطوتها على كل الكتاب ، وصارت الأسلوب الوحيد الذي لا يسمح لغيره بالظهور

لدرجة أن تجربة يحي حقي في قصته " السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود" والتي مهد لها بمقدمة قال فيها"ان الكاتب يشعر أحيانا بأسرار غريبة لن يجد في المذهب الواقعي بغيته ، إذا أحب أن يعبر عنها " . مرت ولم ينتبه لها أحد ولكن ادوارد بإصراره على هذا الأسلوب الجديد حفر للقصة طريقا آخر هو أنه تجاوز الموضوعات المستهلكة التي كانت تحرص عليها الواقعية قرابة أربعين عاما ، ليعبر عن عبث الحياة والاحباطات المتنوعة ، وسحب نفسه من الواقع الخارجي ومشكلاته الاجتماعية وصراعاته اليومية ليعيش داخل أسواره وحيطانه العالية . وارتد الى لاشعوره ليصور حركته واضطرابه إزاء الأحداث الخارجية . ولجأ الى وسائل سريالية كذكريات الطفولة والأحلام وتجسيد اللاشعور . انه في قصته "حيطان عالية " (١٩٥٤) يصور لاشعوره قد تجسد انسانا آخر يجلس معه على المقهى ويتبادلان اللعب ، ويصر كل منهما على هزيمة الآخر في حين استحضر صورة ابنته المريضة التي تركها بالبيت ، فإذا هي داخل المقهى تجلس على سريرها عارية ، انه يحس ازاءها بذنب غير محدد ، انه يذكرنا بقصة جيمس جويس "لقاء" فقد تجسد اللاشعور للتلاميذ في أثناء رحلتهم بين الحقول في صورة رجل غريب جعل يتبادل معهم الحديث ، ان ادوارد هو أول من صور اللاشعور في أدبنا بتلك الطريقة الفنية المجسدة ، وكانت القصة الباطنية قبله إما أن تستعرض المعلومات النفسية استعراضا سطحيا كما في قصة الأخوين عبيد أو تعبر عن النجوى الداخلية كما في بعض قصص محمود تيمور والمازني ، ولكن ادوارد تجاوز هذه الوسائل وكشف لنا الداخل في لوحات سريالية أفاد منها الجيل الذي بعده ، حتى أن قصة محمد البساطي " مشوار قصير " تعد استثمارا

ذكيا لهذا الاتجاه ويتبدى الاستثمار في ذلك الجو الذي رسمه البساطي استخدم فيه ليل القرية وحركة الطبيعة والنكوص الى الطفولة كوسائل منحت القصة أبعادا وثراء ، ثم يتنامى هذا الاتجاه عند البساطي في مرحلته الأخيرة ويكتسب بعدا من الفلسفة والعمق ، ان بسيوني في قصته " لعبة المطاردة" يجسد اللاشعور للقرويين ورغبتهم في التحرر والانطلاق والسخرية من مضطهديهم .إنهم لا يعرفون أصله ولا فصله ولكنهم يحسون به في البلد يتسلق السور ويجمع الأطفال حوله ويسرق الجوافة والقصب ويزمر ويكور بطنه . إنهم يطاردونه لأنهم لا يريدون الاعتراف به ولا يريدون لأحلامهم أن تتشكل وأن تظهر . والقصة تمثل حركة المطاردة العمياء بينهم وبينه ، وتظهر اندفاعاتهم بلا هدف وبلا تساؤل ، وتخبطهم في البحث عنه بين أعواد القصب على الرغم من أنه بينهم وفي داخل أنفسهم التي يهربون من مواجهتها . إنها من أعظم القصص التي تصور قهر الفلاحين بطريقة تجسيدية ، ومن خلال مواقف حركية تصل الى حد الكوميديا المريرة ، إنهم يخشون الاعتراف بأحلامهم ويطاردون رمز تحررهم وانطلاقهم . ان الطفل بسيوني حين يقترب من أحد مطارديه بين أعواد القصب يتراجع فزعا ويهب واقفا ثم يندفع بين أعواد القصب وتنتهي القصة بتعليقات الخفير " كان بده علقة ويترمي بره البلد "، في حين انصرف عبدالصمد الى المرأة داخل العشة وهي تلهث وتبكي بكاء خافتا ووجهها ملتصق بالغاب .

وقد أتاحت لغة الشعر وشفافيتها لقصة ادوارد أن تشق لها طريقا متميزا في تاريخ هذا الفن ، ومن ثم كان هناك في قصته عناق ملتحم بين السريالية وأجواء الشعر ،لأن كلا منهما يمتاح من مناطق غير مباشرة، من مناطق ترسبت في

أعماق الإنسان وتداخلت فيها عوامل شتى من صور الطفولة ومدلول الحكايات الشعبية وعبق الأساطير ، مما أعطى التيار الشعوري لغته الخاصة التي تختلف عن اللغة المتبادلة بين فرد وفرد والتي يقوم فيها مسبقا الاتفاق على مصطلحات ومدلولات معينة . والفنان يستطيع أن يفك مكنوناتها ، لا بالحديث عنها ولا بشرح ذلك باللغة المفهومة ولكن بأن يجعل تلك اللغة المكنونة تتبدى لنا وتعرض نفسها ومن هنا كان النجاح في استخدام الشعر على اعتبار أنه يتجافى عن اللغة في مدلولها الاتفاقي ويستخدم لغته الخاصة وتراكيبه التي يلجا فيها الى الأساطير والخرافات والإيحاءات ، وخلق علاقات معينة وجديدة بين الألفاظ .

ان ادوارد يوائم بمقدرة بين الأسلوب الشعري شديدي الشفافية والمبني من مفردات تغوص الى اللاوعي وتستكنه الباطن ، والصور السريالية التي تعيش عنده في منطقه الوسط بين الضوء والظل ، وبتلك الوسطية التي ليست هي واضحة تماما ولا خفية تماما يستثير مناطق معينة ويطفو بها أمام القارئ دون أن ينص عليها بوضوح حتى لا تفقد استثارتها وإيماءاتها ، ان العتمة والأماكن المتربة واللون الأصفر "الزهوقة" مفردات أثيرة ومتكررة في معجمه اللغوي.

ولكن ادوارد بالرغم من كل هذا السبق لم يتخلص تماما من أسر الشكل التقليدي .إننا نجد عنده في كثير من قصصه الحرص على الحدث والسرد والتسلسل الزمني لحركة شخصيته وتتبع مراحلها كما نرى في الحكاية التي هي الهيكل الرئيسي للشكل التقليدي . بل ويحرص أحيانا على أن يضمن قصته مغزى أدبيا . ان قصته " الشيخ عيسى" (١٩٤٣) تحذر في النهاية من الإقدام على الزواج مع فارق

السن . بل ان العنوان يذكر بشخصية موليير الكلاسيكية "المنافق طرطون" وبشخصيات محمود تيمور التي كان يرسمها في بداية هذا القرن .إنها تحمل ضيقا وكرها لهذه النماذج التي تستغل السذج والبسطاء .وقصته "إمام البحر" (١٩٥٥) تتحلل بعيدا عن جوها الشعري ولغتها الشفافة ونهايتها الفنية الى تصوير لشخصية يدفعها فقد البيئة وكآبة الواقع وفراغ الحياة حوله الى الارتماء في أحضان الجنس .

ويتلقف الخيط أحمد هاشم الشريف فيخلص القصة من ارتباطاتها الواقعية ويضعها في مرحلة تجريدية تامة فهي كثيرا ما تدور في قطار أو محطة سفر حيث تتخلص الشخصية تماما من كافة الارتباطات ، ومن الانتماء بأي شكل من الأشكال ، ويضع لقصصه عناوين تجعلها على حافة العلاقات (عابر طريق- اللصوص – غريب – القمة) . والأسماء أو الشخصيات في قصته مجرد رموز . ومن ثم فهي تتراسل الصفات وتتبادلها ببراعة وحرية . ان البواب والأم والرجل يتبادلون الصفات في قصة "عابر طريق" لأنهم رمز للغير الغارق في توافه الحياة ومألوفاتها العادية ، ان الشريف في قصته دائما متأزم وقلق وفي هياج ورعب والغير يناصبه العداء ، لا أحد يمد خيط النجاة . ان الناس قد تجمعوا حول الكناس وهو موهوب وعظيم كما يقول وألقوا في حوض النافورة ، حتى منظم الرحلة في قصته "الطيور" والأمير في قصته " الأمير والبحر" وهما رمزان للقوة العليا لا يمدان يد العون ، وإذن فلا شئ هناك جميل يمكن أن يحرص عليه ، ولذلك فالشخصية لا تنشط لشئ ولا تهش لأمر ، ان ضمير المتكلم في قصته "عابر طريق" في حالة خمول ، والمشروع عنده لا يتم حتى نقل رجله الى الرصيف لا يتم ، والإحساس بالموت يسيطر عليه ، فهو يعد درجات

السلالم ويتحسس شقوق العمارة ويراقب الحفر على الجدران .

والأسلوب فيه إحساس بالموت ، وهنا البراعة الفنية التي تجعل اللغة ملتحمة مع التجربة أو هي عنصر من عناصرها . ان الشخصيات في قصته " الطيور " مثلا متهمة ومدانة ومن ثم جاءت اللغة متهمة مترددة أيضا وكأنها تحتاج الى تأكيد مثل " الصرير ، صرير الباب" أو " نادي التجديف، شرطة نادي التجديف" . ويرادف الإحساس بالموت إحساس جاد بالزمن ، ان عابر الطريق على الرغم من أن ساعته قد سرقت إلا أن الإحساس بها يطارده انه يبحث عنها في يده اليسرى أو يده اليمنى ويراها في يد البواب وقد اعترض طريقه أو يراها ملقاة بجانب الكناس وقد تناثر زجاجها ولكن هذا الإحساس علامة تفوق وإدراك انه وعي بالمأساة. والشخصية هنا لأنها ترى ما لا يراه الغير وتكسر المألوف، إنها تفطر بالليل وتتعشى بالنهار وترى العمارة تغوص ، وأكثر ما يضايق الفنان هو بلادة الحس وخمود الإدراك ان أعداء أحمد هاشم الشريف هم الأم والزميل والبواب وغيرهم من الناس الطيبين ، الذي يستجيبون للنظام " ويعيشون في سعادة من فراغ رؤوسهم ويخلفون وراءهم أجيالا أخرى تحمل نفس الصفات .." كما يقول .

ولكن القصة عند أحمد هاشم الشريف تتشابه ، بمعنى أنه كتب قصة واحدة بعناوين مختلفة . ليس عيبا في أن فكرة "الحاجة الى الدهشة إزاء المألوف" هي التي تسيطر عليه فان هذه الفكرة هي مجال اهتمام كل الكتاب المصريين ، ولكن العيب في أسلوبه الذي يتشابه في كل قصة ، انه يلجأ الى ذاكرته فيجمع الصور التي اختزنها من قراءاته - ويبدو أنه ولعا بالروايات البوليسية - ويقيم بعضها فوق بعض

بطريقة تراكمية . أي ان بعض هذه الصور يتراكم فوق البعض الآخر من أجل إظهار حالة واحدة هي حالة الضيق ، ففي قصة "حول الرقبة" يلم صورا عن الكابوس والقطة ويحملها قصته فتبطئ في الحركة وتفقد عنصر النشاط والاختيار فلا يستطيع السيطرة على الموقف وانتقاء ما يناسبه من الصور ، وهذا المنهج التراكمي المسيطر على الشريف لا يعطي لكل قصة عنده طعمها الخاص . ان الفنان ينجح بقدر ما في قصته من نغمة خاصة لأنها هي التي تفرق بين عمل وآخر ، فقد يتشابه عملان في ظاهرهما ، ولكن النغمة الخفية الخاصة بالعمل هي كالموسيقى التصويرية التي تعطي لكل عمل نكهته ولحنه المميز ، ان الفنان القدير هو الذي يملك من الحرية والتصرف ما يستطيع به أن يبتدع لكل قصة نغمتها الخاصة .

واستخدام احمد هاشم الشريف الحلم متأثرا بمفهوم فرويد وأنه لغة اللاشعور في التعبير عن رغبة مكبوتة ، فهو صدى للعالم الخارجي ، ومن ثم نجد الصلة واضحة بين حلم الشريف في قصته "اللصوص" مثلا وبين التجارب الخارجية ، ان الحلم هنا تجسيد لرغبة وتطهير لكبت، وهو مفهوم قديم قد استخدمته القصة التقليدية من قبل واستخدمه محمود طاهر لاشين بنجاح ولا سيما في روايته "حواء بلا آدم" ان هذا المفهوم يحمل بطريقة ما إحساسا بالفرق بين الحياة كحقيقة واقعية وبين الوهم والحلم والكابوس أو بتعبير آخر إحساسا بضآلة الحلم وبأنه مجرد تابع لعالم الواقع وصدى للرغبات المكبوتة ، أما الاتجاه الحديث فهو ينظر الى عالم الواقع على اعتبار أنه حلم وكابوس فلا حقيقة ثابتة والجميع يؤدون أدوارهم وهم في حالة حلم ، ان الحياة نفسها هي حكاية يرويها معتوه كما قال شكسبير ، وبنجي فولكنر معتوه وشاهد

على اختلاط الحياة ، ان نواحه يتردد في ثنايا الرواية وكأنه غراب البين ، والأحداث تتزاحم في رأسه بلا فواصل زمنية ، والحدود بين الحقيقة والوهم لا تتضح ، والحياة نفسها كابوس ، هي كاختلاط الحلم ن ومن ثم فان بنجي يبدو في حكمة لقمان ، فقد أدرك الحقيقة وهي عارية "وشم الواقعة " كما قال عنه أخوه كونتين . ولكن الحدود بين الحقيقة والحلم عند الشريف بارزة فنحن نستطيع أن نتعرف على الشخصية وهي في حالة حلم ، ونستطيع أن نرد من خلال إشارات القصة هذا الحلم الى دوافعه السيكولوجية .

ويبدو التلاحم واضحا في قصة محمد حافظ رجب "مخلوقات براد الشاي المغلي " فهو يصور عالما مشوها ، ويقدمه كلوحة من تصوير دالي على حد قول يحي حقي ، فلا نجد ثمة انفصالا بين الواقع والكابوس . والحلم لا يقدم كصدى لصورة خارجية ، ان الساحرة والأساطير والبحار ذا اللحية "والكونترول" يتداخلون مع شخصيات القزم وماسح الأحذية وصاحب المقهى ، فنحس أننا إزاء عالم محطم ، والقصة تبدو كذلك في أسلوب مختلط فقد تخلصت تماما من فكرة الترتيب الزمني والعنصر الحكائي ن الذي نرى بقايا منه عند ادوارد الخراط وبصورة اقل عند أحمد هاشم الشريف ، ان رجب يقدم قصته خارج الزمن ، بعد الساعة الرابعة والعشرين ، ويرويها رجل يعيش في علبة سجائر ، وجميع مخلوقاتها إما مختفية داخل براد الشاي أو داخل علبة سجاير أو داخل صندوق أحذية أو داخل شق ، انه يخشى العالم الخارجي ويتوارى عنه في اللحظة التي خرج فيها الى الشاطئ قد سرقوا سرواله ، انه كحيوان الخلد الذي اطمئن الى جحره ، ولكن خطوات القادم تثير فيه التوجس والرعب ن وتتوارد الصور عن هذا العالم وتتداخل دون ترتيب أو

تنظيم / صور عن الكهف والأحجبة والسحر ، وصور عن الخيول " والجوكيه" والمراهنات ، وصور عن فانجلي وستليو واليونانية العجوز ، وصور عن ماسح الأحذية وبائع السجائر وصبي المقهى ، وصور عن الأعور والقزم ومقطوع الساقين، ولكن التوارد والتداخل هنا وسيلة فنية لا تجدي غيرها لأنها لو لجأ الى الترتيب والتنظيم والتتابع المنطقي لأصاب القصة في صميمها ، وجاء الانفصال المشئوم بين الشكل والمضمون . وإذا وفق محمد حافظ رجب في هذه القصة فجاء التجديد فيها كليا يتناول العمل في جذوره، كوجهة نظر وكشكل وكمضمون ، أي كتجربة كاملة قد تخلقت أمام عين القارئ ، فان التوفيق لم يواته في كثير من أعماله الأخرى ن إذ ظهر التجديد فيها جزئيا يعتمد على المهارة اللفظية والتلاعب الشكلي ، ان التجديد في هذه الأعمال الأخر يهز العمل في صميمه إذ اكتفى القاص بالبحث عن معادل لفظي لموضوعه ، ثم يروح يتلاعب بين هذين المتعادلين بطريقة ورق الكوتشينة ، كأنه يجعل الرأس الفارغ معادلا للكرة ، أو يجعل الرجل الهائج معادلا للثور ، ثم يتلاعب بهذه المعادلات أو يتخيل " محطة الرمل في راسي ، رأسي واسعة ولكن محطة الرمل لا تملؤه " ، ولا شك ان هذا التفنن لا يمس صميم العمل ، فهو مبني على الطرافة والتداخل بين شيئين ، والبلاغيون القدماء تحدثوا عن " الاستعارة الطريفة التي لا يقع عليها إلا أصحاب المدارك من الخواص ط على حد قولهم ، وتحدثوا كذلك عن " التبادل بين صفات المستعار والمستعار له ومثلوا له بقول كثير :

رمتني بسهم ريشة الكحل لم يضر ظواهر جلدي وهو للقلب جارح

وبقول الشاعر :

لدى أسد شاكي السلاح مقذف له لبد أظفاره لم تقلم
ومثلوا للاستعارة الطريفة بقول الشاعر :
وإذا احتبى قربوسه بعنانه علك الشكيم الى انصراف الزائر

انه يمكن شئ من الجهد الذهني أن ترد التفنين في كثير من قصص محمد حافظ رجب الى صور علم البيان ، كأنه يقول وهو يبادل بين صفات الدماغ والحذاء بشئ من الطرافة " هكذا علموهم أن تحزن أحذيتهم لذلك لا يصل الحزن كاملا الى أدمغتهم ، تبتلع الأحذية نصف الحزن ". أو يبادل بين سونا والمصباح فيقول " هو الآن في أحضان مصباحه المصباح أضاء ، سونا مصباحه ، لم يعد عامود النور باردا ، سرى الدفء فيه".

ومن ثم فان التجديد عنده تجديد جزئي ومطروق يعتمد على المهارة والتفنن الشكلي ، وتبقى القصة عنده تقليدية تطرق موضوعا مستهلكا وتقدم مغزى خلقيا . ان قصة " الثور الذي ذبح الرجل ط توهم في مقدمتها أننا إزاء شئ جديد ، ثم يتكشف أن هذه المقدمة أشبه بمقدمات القصص البوليسية التي تثير التشويق والغموض ، وأننا إزاء قصة تقليدية تلخص حكمة مدلولها " ان هذا العصر عصر الثيران الهائجة" وتنبني على التداعيات الذهنية ، يفترض أنه في أحراش الملايو ، وإذا بالصور تتوالى وهو في الغابة وحوله الجنود ثم يفترض ان جده هولاكو، وإذا بصور التتار تملأ عليه الحجرة ، ثم يكتشف انه في عصر الثيران الهائجة ، وعلى هدى هذا الاكتشاف تمضي القصة حتى نهايتها من خلال المواقف الطريفة والمقابلات التي لا يقع عليها إلا أصحاب المدارك من الخواص كما يقولون ، وتأتي الطرافة

في أن القاص يعامل الناس من خلال اكتشافه ، ولكن الناس الذين لم يدركوا بعد هذا الاكتشاف يظنون به الخبل ، ومن ثم يجئ الصدام وتكون الاحتكاكات الحوارية ، ولكي يتيقن من الأمر اقترب من رجل استولى عليه الزحام فعلق يده في قرنه لكي يحتفظ بتوازنه بين الآخرين" قل لي من أين جئت بهذين القرنين ؟ ازرق وجه الرجل من الغضب والغيظ معا ورد : من المكان الذي جئت بقرنك منه ، سؤالك سخيف يا أخي ".

ويقفز محمد إبراهيم مبروك بالقصة قفزة أخرى ، فإذا كانت هناك عند ادوارد بقايا من أثر الحكاية القديمة في الحرص على استيفاء الحدث وفن رسم الشخصية وتضمين الهدف ، وإذا كان التجديد عند رجب يتبدى في التداعيات الذهنية وفي الإغراب في الاستعارات الطريفة ، فان التجديد عند مبروك يختلف ، فلم يعد للقصة معنى تشرحه وإنما أصبح لها وجود وشتان بين الأمرين .

ان محمد إبراهيم مبروك يدخل بنا منذ اللحظة الأولى بل منذ العنوان في تيار اللاشعور حتى نصل الى لحظة النهاية ، بل الى نهاية الأسطر ،فمن الصعب أن تجد في القصة تسلسلا تتضح فيه لحظة البداية ولحظة النهاية ، إذ هي وجود ليس له من بداية ولا نهاية إلا بداية الأسطر ونهايتها ، انه يعري أمامنا اللاشعور ويقدمه في حالة سيولة مستمرة يتكسر فيها الزمن بمعناه المألوف ، تختفي الحدود بين الماضي والحاضر ، وتتجاوز صور الطفولة مع صور الشباب مع صور الشيخوخة .

كيف التعبير عن عالم متفكك بتصميم متماسك ،إنها معادلة صعبة وتزداد وعورة في قصة مبروك ، ان قصته دائما داخل اللاشعور وكلنا يعرف أن اللاشعور لغة تختلف

عن اللغة الواعية لا تؤمن بترتيب ولا بتحديد للأزمنة ،إنها سيولة مستمرة وأخلاط متتابعة ، وهنا قابلت مبروك صعوبة في أدوات التعبير التي لا يملك سواها ، انه ليس رساما يستطيع أن يجسد ، ولا موسيقيا يتعامل مع أداة غير محددة أقرب الى لغة اللاشعور بل هو كاتب يتعامل مع كلمات ذات مدلولات محددة . ولد ووجه بحائط كثيف ، ومن ثم راح يشكو من بلادة اللغة على حد قوله ، ومما لحقها من كثرة الاستعمال حتى أصبحت كالأغنام الراقدة ، ويعترف بأن حبر الطباعة عاجز ولا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يكون حبر طباعة .

وقد استطاع الى حد ما أن يصور السيولة الداخلية عن طريق تفجير اللغة وخلق علاقات جديدة ، انه في قصته " مسيح المراسيم المحالة " يكون أو يتذكر سيان فان لغة اللاشعور تلغي الحدود بين الكينونة والتذكر أي بين الحاضر والماضي ، انه مع حبيبته ، وإذا به في الوقت نفسه يكون أو يتذكر ذلك القروي الذي يمتطي حماره عائدا بعد نهار شاق الى أنثاه ، أو ذلك الطفل الذي يبني بيتا فوق الساحل ، أو في ذلك الذي يمشي في الشارع بلا سروال ، أو ذلك الذي يداهمه رجال سود ، أو يرى أناسا أطول منه يتقدمون نحوه وهم يحملون شيئا ، أو يرى كلابا تعضه أو يسمع الندب والنياحة ، أنها صور تتوالى بلا انتظام ودون اعتبار لشئ إلا تصوير الحالة .

ان اللغة ليست بليدة كالأغنام الراقدة ، وحبر الطباعة ليس مجرد حبر على الورق، فتلك أدوات الكاتب التي لا يستطيع عنها غنى ، وهو مطالب بعد ذلك أن يفجر أداته وأن يعرق ويجتهد حتى يصل الى السر الخفي للغة ، والذي لا يصل إليه إلا قلة قليلة يختارها القدر ، فيتحول حبر الطباعة

عندهم الى عالم يضج بالحركة ويفوق العالم المألوف . يخيل لي أن مبروك قد آثر السلامة والراحة ، فلم يضن نفسه في مصاحبة اللغة ومعايشتها حتى تفضي له بسرها المقدس ، ولم يمتحن مشاعره كثيرا بل تركها تنساب على الورق ، حقا في شاعرية وفطرية تبعثان الجمال الذي نراه في الأزهار ونلتمسه عند الطفل ، ولكنه لا يصل الى الجمال الذي يقع عليه المريد حتى يصل بعد جهد ورياضة الى جمال الرباني جمالا تتبدى فيه الحكمة ووهج المعرفة .

ولو توقف مبروك كثيرا عند اللغة وخاض معاركه مع أدواتها لتغيرت النغمة من الشكوى ومجرد الإحساس بالمشكلة الى نغمة نضالية ، ولكانت لنا منه بعد ذلك أعمال تتجاوز سابقتها ولأمكن لموهبته الفطرية أن تتنامى ، ولكنه آثر السلامة فحكم على نفسه بالصمت .

كان هذا عرضا موجزا لأهم الأعلام ، الذي يمثلون علامات بارزة في طريق تطور القصة القصيرة ، التي تقوم على تيار الشعور في فترة الستينيات. وكان لابد من هذا العرض ، لأنه يساعدنا عن طريق التطبيق العملي ، للكشف عن بعض ملامح هذا الشكل . فهو يقوم على تجسيد اللاشعور في صورة محسوسة ، كما هو في قصة "حيطان عالية" لادوارد الخراط ، فقد تخيل لاشعوره انسانا يجلس معه على المقهى ، ويتبادلان معا اللعب ، وهو يحس في داخله بوخز ضميره ، لأنه ترك ابنته مريضة في البيت ، وجاء الى المقهى ليلعب النرد . وهو شكل يقوم على تبادل الصفات بين الشخصيات ، كما هو الحال في قصة "عابر طريق" لأحمد هاشم الشريف ، فان شخصيات هذه القصة مثل الأم والعجوز والبواب يتبادلون الصفات ، لأنهم ليسوا شخصيات من لحم ودم ولها صورة معلومة كما هو الحال

في القصة التقليدية ، ولكنهم رموز للغير ، الذي يثير الإحباط والعداء ومن ثم ، فان ما يطلق على العجوز قد يطلق على المرأة أو البواب وهو شكل يلتحم فيه المضمون والشكل واللغة في تجربة واحدة ، كما هو الحال في قصة " مخلوقات براد الشاي المغلي " لمحمد حافظ رجب ، فان كل ما في هذه القصة سائل يندلق بعضه على بعض ، وكأنه قطعة حبر . وهو شكل يفجر اللغة ويحولها من مدلولاتها الاصطلاحية الى مدلولات تتناسب مع التجربة كما هو الحال في قصة " مراسيم المسيح المحالة " لمحمد إبراهيم مبروك ، فانه في هذه القصة يفجر اللغة ، ويوظف علامات الترقيم والتنقيط وأدوات التعجب والاستفهام ، ليعكس بكل ذلك صورة تيار الشعور.

****

نجيب محفوظ وجيل الستينيات

****

ليس غريبا أن نحسب نجيب محفوظ على قائمة جيل الستينيات ، على الرغم من انه قارب الستين عند حدوث نكسة ١٩٦٧ ، فليست العبرة بعدد السنين ولكن العبرة

بالعقلية ، فيما إذا كانت منفتحة أم منغلقة ، وكم من شاب في العشرين من عمره ، ولكنه يفكر بعقلية الشيوخ ، وكم من شيخ جاوز الستين ولكنه يملك عقلية شاب في مقتبل العمر . ونجيب محفوظ واحد من هؤلاء ، كان يجلس في الستينيات على مقهى ريش مع الشباب يصغي إليهم ويحاورهم ، ويلتقط منهم أخبار الحياة وأحوال السياسة ، كان يتحدث ويتفكه ويتابع الحركة الأدبية ، في حماسة تزيد على حماسة الشباب الذي يحيطون به .

كان الشباب في فترة الستينيات وخاصة بعد النكسة ، يضيقون بالواقع ، ويتحدثون عن المخابرات والتعذيب وانتهاك حقوق الإنسان ، ويجدون في تيار الشعور وفي مضامينه التي تتحدث عن العبث والإحباط والأزمات ، يجدون في ذلك منفذا ينفثون به عن أنفسهم ، وكانوا يرددون أعلاما أوروبية تتخذ من العبث وتيار الشعور وسيلة لهم ، من أمثال يونسكو وبيكيت واليوت وكافكا وفوكنر وسارتر ومارسيل بروست وجيمس جويس ، وكان نجيب محفوظ يصغي إليهم بانتباه شديد ويختزن ذلك لوقته المعلوم .

توج نجيب محفوظ مرحلته الواقعية بثلاثيته المعروفة ، التي أنجزها قبل ثورة ١٩٥٢ ، وان كان قد نشرها عام ١٩٥٤ . وكان ينوي أن يكتب بعد ثلاثيته رواية جديدة ، يسميها " العتبة الخضراء" ، وكانت من نوع رواياته التي ترصد أحداث الحياة المستقرة في الحارة المصرية ، وهي أحوال يلفها الاستقرار والتقاليد التي تقوم على العرف والموروثات الدينية ، ولكن أحداث الثورة تلاحقت بعد ذلك بسرعة ، وقامت بتغييرات سياسية واجتماعية ، قلبت المجتمع رأسا على عقب ولم تعد حالة الأمن والاستقرار هي القائمة حينذاك ، ومن ثم وجد نجيب محفوظ أن قصصه

الواقعيـة لا تسـتطيع أن تحـيط بـالمجتمع فـي حالتـه غيـر المستقرة ، فتوقف عن الكتابـة فتـرة من الـزمن ، كـان يراجـع خلالهـا حسـاباته ثـم طلـع علينـا بقصـص بعيـدة عـن الشـكل الواقعي التقليدي وتتخذ من شكل تيار الشعور قالبا لها .

وقد جرب نجيب محفوظ تيار الشعور في روايـات كثيـرة نذكر من بينها رواية " ثرثرة فوق النيل " وهـي روايـة تـدور أحداثها داخل عوامـة فوق النيـل ، تضـربها الأمـواج من كـل جانب ، ان الشخصيات فـي تلك الروايـة محبطـة ضـائعة كمـا هـو الحـال مـع كثيـر مـن الشخصـيات التـي تلجـأ الـى تيـار الشـعور ولكـن البنيـة الفنيـة عنـد نجيـب محفـوظ لا تصـل الـى التجـارب العالميـة لهـذا الاتجـاه ، فلغتـه "ناشـفة" وشخصـياته محددة ، انه يتحدث عن تلك الشخصيات أو عن تيار الشـعور دون أن يخضع مادتـه لمنطـق هـذا التيـار ، ان صـح التعبيـر ، ان أحــداث الروايــة تــدور فــوق الأمــواج وداخــل العوامــة المتأرجحـة ، ومـع ذلـك لا نجـد فيهـا تأرجحـا ولا حركـة ولا صـورة لغوية تكون مناسبة لهذا الجـو المضـطرب والمتحـرك .

نشـر نجيـب محفـوظ مـا سـماه بـأحلام فتـرة النقاهـة . وفـي ظنـي ان مـا نشـره ليس هـو صـورة طبـق الأصـل للأحـلام التـي رآهـا قد تكون الأحلام أمدته بالمادة الخـام ، ولكنـه أعمـل فيهـا مبضعه الفني ، وظهـرت عليهـا صـنعة نجيـب محفـوظ الفنيـة ، إنهـا امتداد لمـا نشره في مجموعته القصصية " تحـت المظلـة" فـي شـكلها وفلسـفتها ، مـع فـارق يسـير يتمثـل فـي أن هـذه الأحـلام مجـرد لقطـات قصـيرة ، ان قصــة "تحـت المظلـة" وحده تفوق كميا وفي عدد الصفحات أحـلام فتـرة النقاهـة فـي مجموعهـا . لأنهـا تتنـوع فـي الشخصـيات وفـي تعـدد لوحـة العرض ن وفـي إدانـة المجتمع برمتـه في فتـرة تاريخيـة معينـة

، فهـي أي قصـة تحـت المظلـة ليسـت مـن التجـارب الذاتيـة البحتـة ، لأن لهـا إسـقاطات سياسـية اجتماعيـة ، تـدين الواقـع وتتنبأ بالمستقبل .

ويمكن أن نلاحظ ملاحظتين على أحلام نجيب محفوظ : أولاهما تعود الى الرؤية الفلسفية ، والأخرى تعود الـى البنيـة الفنية .

فهذه الأحلام تنتهي في جملتها نهاية محبطـة ، فهو يعـود الـى دراجتـه فيجدها قد سرقت (الحلم رقم ١) ، وهـو يـدخل شقته فيجدها غير شقته (الحلم رقم ٢) ، وهـو ينتظـر ترامـه المفضل فترة طويلة وحين يأتي يوليه ظهره وينصرف عنه (الحلم رقم ١٠) ، وهو في الحلم رقم ٩ تمتلئ حارتـه بـالرعود والبـرق والعواصـف وتختفـي ضـحكته ، وغيـر ذلـك مـن احباطات ، تجد في التحليل الفرويدي تفسيرا لهـا ، فقد يكون نجيب محفوظ يمتاح من تجاربه مع جيل الستينيات بعد فتـرة النكسـة ، أو يغتـرف مـن قراءاتـه فـي أدب العبـث ، أو انـه يصدر من إحساس عبثي حقيقي ، يصـدر من طبيعـة الفنـان التـي لا تحـس غالبـا بالرضـا والاستقرار ، وتتطلـع الـى القلـق والطموح الى ما هو أفضل .

أما البنيـة الفنيـة ، فـان نجيب محفوظ قد تجـاوز خطـوات واسعة بعد روايته " ثرثرة فوق النيل " ، وذلك لشدة الخبـرة ، ومعاناتـه مـع اللغـة حتـى لانـت بـين يديـه ، وقـد تحقـق فـي أحلامه الكثير من متطلبات هذا الشكل الذي يقوم علـى تيـار اللاوعي ، فالزمن عنده يختلط ، وصور الطفولـة تتجـاور مـع صـور الشـيخوخة، ويستحضـر بنـوع خـاص صـورة أمـه ، وكأنه يحس ازاءها بذنب غير محدد ، ففي الحلم (٧) يـدور بينـه وبـين أمـه حـوار ، كـل منهمـا يحمل الآخر مسئولية مـا حـدث . أمـا الشخصـيات فـي تلـك الأحـلام فهـي غيـر محـددة

بوضوح ، وأحيانا يطيرون في الهواء الحلم(٩) ، وأحيانا تتبادل الشخصيات الأدوار ، ففي الحلم رقم (٨) تتحول أخته الى ممثلته المفضلة وحين يقترب منها تعود الى صورتها الحقيقية ، وفي الحلم رقم(٢٣) يجد رجلا في الحارة يتبعه ثم بعد مدة يتبع هو الرجل ، وحين يدخل غرفة نومه ينتابه شعور غريب بأن الرجل داخل الغرفة ، وتمتلئ هذه الأحلام بالصور الفظيعة والعنيفة ، ففي الحلم رقم (١١) يقدم لنا صورة امرأة وحولها أطفال ينهشون لحمها بلا رحمة ، فيحاول أن يستغيث ولا مجيب ، وينتهي الحلم والناس يغطون في نومهم . أما اللغة في تلك الأحلام فهي لغة طيعة شفافة ، تميل الى التركيز والتكثيف ، إنها لغة غير جامدة تتناسب مع لغة الأحلام من ناحية ، ومع لغة تيار الشعور من الناحية الأخرى .

وقد مررت بتجربة مماثلة لتجربة نجيب محفوظ ، وبظروف مرضية كادت تودي بي لولا الأحلام .

كان نومي مليئا بالأحلام بعضها عابر وهامشي ، ينزلق على سطح نفسي دون أن يترك أثرا وكأنه الموجات الكهربائية فوق سطح الكمبيوتر الأملس والتي لا معنى لها ، وبعضها الآخر كان يواتيني عقب نوم طويل ومريح ،وغالبا بعد صلاة الفجر ، ويلمس منطقة ما في نفسي ، فأستيقظ وقد حفظت الحلم كله ، وكأنه منقوش في ذاكرتي ، ومن الغريب أنني بعد استيقاظي مباشرة يهجس في نفسي تفسيري الخاص للحلم .

وسأضرب أمثلة لبعض هذه الأحلام التي لازلت أذكرها ، وذلك على النحو الآتي :

الحلم الأول: أرى نفسي في حديقة والدي الكبيرة بالبلد ، كان والدي قبل وفاته ضعيفا قد فقد السيطرة على من حوله ،

وتهدم السور البحري للحديقة ، ودخلها بعض الأغراب والمتطفلين ، ودنسوا حرمتها ، أرى والدي في الحلم نفسه يأتي من شرق الحديقة ومعه مجموعة من الأتباع والخفراء ، وما أن يراه الأغراب والمتطفلون حتى ينسحبوا ويتركوا الحديقة . وأرى نفسي فوق شجرة عالية ، مثل الأشجار التي تربض فوق كورنيش النيل بمنيل الروضة ، وتحت الشجرة مجموعة من الجالسين يضحكون في سعادة ، وأتبين من بينهم صوت أخي عبدالرحمن ، وأتبين فرعا من الشجرة
ينزل نحو الأرض ، فأتشبث به ، وأحاول النزول فافلح ، وبعد أن أنزل أنظر الى الفرع ، وأقول لنفسي ، يجب أن أعرفه حتى استخدمه مرة أخرى عند الضرورة ، وأتمشى في الحديقة نحو باب الخروج ، وأجد أشجار التين البلدي قد أزهرت بلون اصفر زاه ، وأشجار التين البرشومي قد أزهرت بلون أبيض زاه .

الحلم الثاني : أرى نفسي فوق جسر القرية المترب ، ويعترضني خمسة من أهالي القرية ، يلبسون لباسا واحدا ، ويحملون العصى وكأنهم يلعبون لعبة التحطيب في فرقة رضا ، أتملص منهم ، وأنجو بنفسي ، وبعد أن أسير مدة ، أنظر خلفي وأجد طريقا آخر موازية لجسر القرية ، وأخاطب نفسي بأنني سأعود من هذه الطريق ، حتى أنجو من هؤلاء الخمسة الذين يعترضون طريقي .

الحلم الثالث : أحس في داخلي بأنني مطارد من أبي بسبب ثلاثة ذنوب ، ومع ذلك أذهب الى حقل القصب ، وأقتلع منه الكثير من العيدان ، ويراني أحدهم ،وأعرف أنه سيبلغ والدي ، وأن ذنوبي ستزيد عنده ، وارى والدي في المنزل يأتي من بعيد فأختبئ خلف دولاب ، ويمر دون أن يلحظ شيئا ، ولكن ارتباكي يلفت نظره ، فينزل علي ضربا ،

وأقول لـه ملوحـا بيدي : "سـأترك لـك البلـد كلهـا" ، وبعـد أن أتركه الى منزل أخي المجاور لمنزلنا ، أتذكر بأنني قد كتبت رسـالتي الجامعيـة ، وأننـي لـم أناقشـها بعـد ، ومـع ذلـك أقـول لنفسي من جديد "سأترك البلد كلها حتى لو لـم أنـاقش الرسـالة ".

تلك هي عينة من الأحلام التي رأيتهـا فـي فتـرة النقاهـة ، وهي تختلف عن أحـلام نجيـب محفـوظ ، فـي الرؤيـة الفلسـفية وفـي البنيـة الفنيـة .

فأحلامي كلها تنتهي بالمقاومة ، والبحث عن مخـرج ، قد يكـون هـذا المخـرج فـي فـرع شـجرة جـاف ، أو قـد يكـون فـي إحسـاس بـأن قطـاع الطريق هم مجرد ممثلين يـؤدون أدوارا غير حقيقيـة ، أو حتى يكون في الهجرة من البلدة كلهـا .

ورؤيتي الفنية لا تصل الى مستوى أحلام نجيـب محفـوظ ، لأن أحلامه تصدر عن موهبة في الإبداع القصصي ، وعن خبرة طويلة مع اللغـة ، ومـن هنـا فـان أحلامـي لـم تسـتطع أن تعبر عما بداخلي تماما ، ولازلـت أحس بالقصـور فـي الأداء الأدبي ، لأن ما في الأحلام من ألوان ، ومن شخصيات ومـن أشجار ، ومن أعواد قصب ، تحتاج الى فنان تشكيلي يستطيع أن يجسـدها علـى الـورق ، وكـل مـا اسـتطعت أن افعلـه ، يتلخص فـي أننـي جعلـت اللغـة تعبـر عـن الحلـم ، أمـا تجسـيد الحلم فهو شئ لا يستطيع أن يجسده إلا فنان تشكيلي أو أديـب في موهبة نجيب محفوظ.

تيار الشعور بعد جيل الستينيات :

ازدهر تيار الشعور في فترة الستينيات ، وتحول الى ظاهرة عمت الكثير من الأدباء ، الذين انسحبوا الى أنفسهم ، وراحوا يتباكون على الأطلال ويذرفون الدموع على ما قد فات .

ولكن سرعان ما اختفت هذه الظاهرة ، وان كانت لم تتلاش تماما ، فقد ظهرت مجموعات قصصية بعد فترة الستينيات ، اتخذت من تيار الشعور قالبا لها ، وأصبح هذا الشكل موجودا في الساحة الأدبية ، يتعايش مع الشكل التقليدي وان كان لا يستطيع أن ينافسه .

ويمكن أن نختار للاستشهاد على حضور تيار الشعور بعد الستينيات يمكن أن نختار مجموعة "باب الريح" التي كتبها نبيه الصعيدي وصدرت عام ١٩٨٦ .

القراءة الأولى لهذه المجموعة قد تكون خادعة ، وقد توقعك في لبس يبعدك عن روح المؤلف ، فمن الوهلة الأولى قد يتبادر الى ذهنك أن مؤلف هذه المجموعة القصصية" نبيه الصعيدي" من كتاب الواقعية ، فأنت أمام أحداث من الواقع ، وأنت أمام شخصيات تحمل أسماء ممن تلتقي بها في واقعنا ، وأنت أمام أمكنة يصر المؤلف على أن يجعلها عناوين بعض قصصه ، مثل كيلاني – حي البهجة ، سرابيوم ، حديث عن تل القابل.

ولكن ما إن تعاود القراءة من جديد ، حتى تحس أن كل هذا المظهر خادع ، إن المؤلف لا ينتمي الى تيار الواقعية ولا يريد أن يقدم لك حدثا تام الأركان ، ولا حدوتة مستكملة الشرائط ، ولا مضمونا مفهوما وموحيا ، ولا شخصيات

مرسومة ومؤثرة ولا أمكنـة موصـوفة ومحـددة . ان كـل مـا يلتقطـه مـن الواقـع هـو مجـرد عناصـر أو صـور يسـحبها الـى داخله ، فتتداخل مع صور أخرى ومع شريط من الـذكريات ، ويعمل الكل علـى تجسيد الحالـة النفسية ، أو وصـف الشـعور الداخلي . ان قصص هذه المجموعـة تتكـئ علـى الواقـع لتقدم الحالـة النفسية ، إنهـا توظـف العناصـر المستمدة مـن الخـارج لإكمال اللوحـة الداخلية ، إنهـا لا تهـتم بـأن تقدم هـذه العناصـر في صـورة أحـداث منطقيـة يتابعهـا القـارئ ، ويتـابع نتائجهـا ، ويتساءل :ثم ماذا بعد؟ ولكنها تقدم هذه العناصر معادلا للوحة الداخليـة ، قـد تكـون مبتـورة أو متداخلـة أو غيـر معقولـة ، لا يهم كل ذلك ، وإنما المهم أن تنـدغم جميعهـا فـي صـورة كتلـة هي المعادل الحقيقي للحالـة النفسية .

إن مهمة الناقد حينئذ لا تنصرف الى مساءلة المؤلف عن منطقية الأحداث ، أو عـن تلـك الجمـل المهترئـة والمتداخلـة ، أو عـن تلـك المفـردات والعبـارات التـي يصـوغها المؤلـف متحـديا بـذلك مواضـعات اللغـة والنحـو ومتحـديا التحديـدات الدقيقـة التـي تعـارف عليهـا النـاس، حـين يسـتخدمون اللغـة كوعـاء اتصـال . إن مهمـة الناقـد هنـا وبالدرجـة الأولـى هـي فحص تلك الحالـة النفسية ، ليكشف عن طبيعتها ، وليبدي بعد ذلـك مـا تحملـه مـن عناصـر التنـوع والتفـرد ، إن كـان هنـاك تنوع أو تفرد .

إن المؤلف يوازن بين الداخل والخـارج ، فهـو لا يخلـص تماما للخارج ، كما فعل أصحاب الواقعيـة التقليديـة ، وهـو لا يخلص دائما للداخل كما يفعل بعض كتاب تيار الشـعور ، انـه ينسـحب الـى الـداخل ، ثـم يستمد عناصـر القصـة لنقـل مـا فـي الداخل من سيولة ، ان الشخصية والحدث والمكان وغير ذلك مما استخدمه الشكل التقليدي تتداخل فـي كتلـة واحـدة لتصـير

كالعجينة أو نقط الحبر ، ان مثل هذه الأشياء الواقعية تفقد مصطلحاتها وتحديداتها لتندغم في الكتلة الداخلية .

وربما كانت قصة "المتوازيان" أوضح قصصه دلالة على تلك الثنائية ، فالعنوان يضعنا مباشرة في تلك الثنائية ، نحن هنا إزاء متوازيين أو قل هما شيئان ، الفئران التي يصفها المؤلف في بداية قصته ، وهي ليست فئرانا بالمعنى الحقيقي ، إنها مثل ديدان ساروت ، تظهر وتتمدد ، وتتحرك أعلى وأسفل ، وتتكوم وتنفجر ، ثم يظهر الشئ الثاني بين قوسين حتى نهاية القصة ، فإذن نحن إزاء صور واقعية ، مما عاناه المؤلف في حياته .

حقا تبدو هذه الصور غائمة غير محددة ، لأن المؤلف يسحبها الى نفسه ، ويضعها في بوتقة عالمه الداخلي ، فالشيئان هنا ليسا متوازيين بالمعنى الهندسي ، بمعنى أنهما لا يلتقيان ، بل هما يلتقيان ويختلطان داخل المؤلف ، الذي يصبح ضحية لصراع بين الداخل والخارج ، بين الاتجاه الساروتي الذي يصف الحركة الداخلية ، والاتجاه الواقعي الذي يلتقط صوره من الخارج .

ان الناقد لمجموعة "باب الريح" لا ينبغي أن يفرض مصطلحات الشكل التقليدي على هذه المجموعة ، فيطالب بتحديد الأمكنة ، وبأن تكون الشخصيات محاكية للواقع وموهمة به ، وبأن يكون الحوار معبرا عن الشخصيات ، وبأن يكون الحدث واقعيا ، واللغة محددة ، والأمكنة توحي بالحدث ، وتؤثر على الشخصيات وتتأثر بها. ان ما يجب على الناقد أن يستخلص مصطلحاته من مقتضيات شكل تيار الشعور ، ومن ثم فإنني سأحلل هذه المجموعة من خلال هذه الزاوية ، وأقف عند بعض ملامحها الفنية ، مثل الوصف

والشخصية والحوار واللغة ، على اساس أنها عناصر مستمدة من تيار الشعور .

ويعتمد المؤلف الى حد كبير على عنصر "الوصف" في تقديم حالته النفسية ووصفه ليس محددا دقيقا يتناول كل جزئيات الحالة ، بل وصف مترنح ان صح هذا التعبير ، يتناسب مع تلك الحالة الهلامية التي يدور حولها ، ولا يستطيع الإحاطة الكاملة بأبعادها . انه حين يصف الديدان أو الصراصير أو الفئران بنوع خاص ، لا يريد أن يتحدث عن كائنات واقعية ، ان الوصف يحملك الى شئ وراء ذلك ، وتدرك أن هذه الكائنات ليست حقيقية ، وان المؤلف إنما يتحدث عن كتل متضامة ومتحركة ، إننا لا نستطيع أن نفهم فئرانه في قصته " المتوازيان" إذا ما نحن كنا حرفيين لا نتجاوز أنوفنا ، ولكننا لو تركنا أنفسنا تنساب مع جو القصة ، لأدركنا كم ان الفنان هنا في غاية القدرة ، حين يوحي لنا بأشياء ليست عادية ، ويعبر عن كائنات تهجس داخله ، قل هي كالصراصير أو الديدان أو الفئران.انه يتحدث عن فئرانه التي تركض داخله فيقول " الفئران ترتد عيونها الصغيرة، تنفذ ، طوح بذراعيه وجذعه الى أسفل . كانت المساحة أكثر وضوحا من قبل . أجسامها لينة تتدافع ببطء . حك أسف عنقه باضطراد . أجسامها اللينة تتراص . تضرب بأطرافها باتجاه صدره ودفع ساقيه على ظهر المقعد ، الفئران خيوط عيونها ثابتة ، وقد اشتبكت ذيولها المرخاة ". نحن هنا لسنا إزاء فئران حقيقية بل نحن إزاء أجسام لينة متراصة ومتدافعة ، وذيول مرخاة وأطراف متداخلة ، وتلمع خلال ذلك عيون صغيرة ثابتة ، وكأنها الشرر يتطاير وسط هذا الظلام ، فيكشف لنا عن هذه الأجسام القابعة .

فالحوار عنده قليل جدا ، لا يرد إلا في ثلاث قصص ، وهو مع ذلك ليس حوارا بالمعنى المألوف ، الذي يستخدم كأداة اتصال بين الأنا والآخر ، بل هو يطفو على السطح متقطعا ، معجونا مع بقية العناصر ، وكأنه الدمدمة التي تعقب حدثا هاما ، انه يقول في قصته "درجة الحرارة" :

" هل أحضرت علبة الطحينة "

" كلا نسيت ، هل تقرئين "

أجال عينيه فيما حوله بشبق :" يقولون" حك ذقنه ، يا الهي أكاد أحفل بالفعل ، أعني غرفة نوم حديثة ، ايه ، فأقولك : شمر عن ساقيه وشرع يخطو بشكل آلي ".

ويقول في النموذج الثاني من قصته " الشريحة" :

" تتلخص الحكاية ، شكرا فأنا لا أدخن . لم أكن قد عرفتهم حتى هذا الوقت بصورة كافية . ولكن أليس هذا محتمل الحدوث بين حي وآخر . إنهم من أسرة صغيرة جاءت بعد الحرب ، تلك الابنة بالذات كانت أقل الناس برا لكن ، الحكاية ، أريد أن أقول ، عرف كل منا الآخر ، نعم عندما شبت الحرب من جديد ، كل منا في مكان آخر بصورة أخرى انه يحتفظ بملابسه منذ وقت طويل ، ولكنه لم يحاول هذه المرة إخفاء ارتباكه في عروقه ، نعم أنا رسالة ، ادفع الباب ، إنها تزوجت وأنجبت طفلا، كيف حالك ؟ ، شكرا يكفي قليل من الشاي ولكن ".

ويقول في النموذج الثالث من قصته " حديث عن تل القابل" : (ازيك يا طواف ،عاش من شافك ، ياأخي دي ما تستاهلش كل الدوشة دي ، دي حتى مش على شارع ، أيوه بس الورق اللي سابته المرحومة ، قصبتين أرض ، الحاج دافع ثمنهم من جيبه ، كانت على نيتها وفهموها ان التسع

قصبات دول ملكها عن امها ، دي أختهم ، أنا طواف افتحي ، قالك استناه لحد ما ييجي ، كتر خيرك).

ان تلك النماذج الثلاثة هي كل ما ورد من حوار في مجموعته ، انه حوار مغلق متقطع ، يتعمد المؤلف لسبب فني مناسب لحالته ، أن يجرده من الواقعية والاتصال ما ان تأتي جملة تفيد معنى ، حتى تليها جملة أخرى تقطع هذا المعنى ، وتلغي فكرة نمو المعنى ، وتقاوم توالي الحديث بطريقة منطقية ، وتقف ضد فكرة الاستنتاج التي تقوم بين الأنا والآخر في الحالات المألوفة ، ان الحوار يتحول الى عنصر يعجن مع بقية العناصر ويندغم في الكتلة الخارجية مع بقية العناصر ، انه ينسحب من الخارج ويجرد من وظيفته ويصبح مجرد صدى يتردد في الفراغ النفسي .

والشخصيات يراها المؤلف في زجاج سيارة أو في مرآة منزل ، انه يراها بعد أن تدبر كتلا متداخلة ، انه لا يعايشها ، ولا ينمي حوارا معها ، إنها شخصيات من صنع المؤلف ، وان كانت تحمل أعلاما وهموما ، ولكن هذه الأعلام لا تفصل بين كائن وآخر . الجميع يبدون بلا ملامح ، والجميع يظهرون فجأة ثم يتبخرون ، والشخصية الواحدة قد تتحول من حالة الى حالة ، والشخصيتان قد تتداخلان ، ويستبدل أحدهما مكان الآخر .

ففي قصة " كيلاني – حي البهجة" يظهر رجل غير واضح الملامح ، ويتكرر ظهوره بين الحين والآخر ثم يتبخر ، ثم يتكاثف فوق ذراعه ، ويقول كلاما غير مفهوم . وفي قصة " أكثر احتمالات موت عامل البريس" يستبدل هيكله الفارع بآخر أكثر قصرا . وفي قصة " قراءة في أحواض الأسماك الحية " يبدو الناس وكأنهم أسماك يسبحون

خلف الزجاج ، وفي قصة " أسفل المدن " لا تستطيع أن تميز بين أبوالعلا وعطيه وعطاالله ، أو بين زينب وسعدية وكوثر ، الكل يظهرون ثم يطفون أو يطفو أحدهم ليظهر الآخر ، الكل يتعاورون الأدوار ويتعاونون على نقل الحالة النفسية . وفي قصة الأحذية " يقفز طفل ويختفي طفل آخر ويمر أطفال آخرون عيونهم الزجاجية اللامعة تغوص في الشارع ".

وقد يوحي عنوان قصة" ملاحظات حول حياة محمد الكيال" أننا إزاء شخصية غير محددة ، يسجل المؤلف حياتها ، ولكننا في النهاية نجد هذه الشخصية غير محددة ، ولا تختلف عن غريب وعبد الكريم وعبد الدايم وعوضالله وغيرهم من شخصيات وردت في القصة ، بل ان الكيال هذا يختلط مع أخيه فوق بروز الحائط " إنها لم تلتفت الى الأخوين الكيال وقد استبدل أحدهما بالآخر فوق نفس بروز الحائط في ظل ظروف من حلكة المكان ، في جوف الحائط ، وأيهما يمكن تمييزه عن الآخر في جوف الحائط ".

ان كل شئ ممكن فنحن إزاء شخصيات ، يسجلها المؤلف في ظروفها الخارجية ن ويجعلها تعوم داخل نفسه،انه لا يقف كثيرا عند ملامح الشخصية ، قد يكتفي في حالات كثيرة ببيان وصفها أو حالتها :" السيدة البدينة ، أو السيدة التي جلست على اليمين " انه يهمه بالدرجة الأولى إبراز الحالة النفسية .

والجمل هنا قصيرة سريعة متلاحقة ، تخلو من حروف العطف ، إنها أشبه باللقطات السينمائية ، لقطة بجانب لقطة ، واللقطات في النهاية تصور الحالة النفسية ، قد تكون اللقطة بمفردها غير مفيدة ولا دالة ، ولكنها في النهاية لبنة في البناء الكلي ، ان المخرج هنا أو هو المؤلف ، قد ينتقل انتقالات

مفاجئة ولكنها في النهاية انتقالات لها ما يبررها من الحالة النفسية ، ان صورة البحر في قصة " كيلاني – حي البهجة" حين تختلط بصورة المقبرة لا تجد تفسيرا لذلك إلا كمن داخل المؤلف ، وان جملا مثل ، طفرت عيون الماء في جمجمته ،تعلق بأحجار الشارع عند القاع ، المعرج الدافق من أعلى ، وقد ارتسمت في صفحة العشب الملوية" . ان جملا مثل هذه حين تتلاحق وتتوالى في قصة "أكثر احتمالات موت عامل البريس" قد لا تجد لها تفسيرا من الناحية المنطقية ، ولكن تجده من الناحية النفسية.

ومع أنها جملة قصيرة سريعة تخلو من حروف العطف إلا انها في الوقت نفسه مريشة ، تكاد الجملة تسيح على الجملة التي تجاورها ، ويصبح من الصعب أن تنفرد بدلالة مستقلة ، انها أشبه ببقع الحبر ، أو بأطراف السحب المتقطعة ، ان عبارات مثل " السلم الذي كان يفضي الى السطح ، كان يفضي أيضا الى الشجرة الطافية على غبار الحارة الضيقة وقد ضمت بين أوراقها اللامعة : الطيور والزغب وفتاة بلون السحب ترف حول نافذة صغيرة في المنزل المقابل ". وان عبارات مثل راقب زوائدها الدقيقة تدق بشرته المالحة ، اليرقات الأولى في طور التحول :تلتوي في ملمس النور الناعم في الشباك ". ان عبارات كهذه حين تتوالى تحول القصة الى عالم داخلي هلامي ، وتصبح المفردات في حد ذاتها خطوطا معبرة في لوحة سريالية ، بل ان المؤلف قد يقع على مفردات قد لا تجد لها مبررا بالمنطق القاموسي ، ولكنها بالمنطق الشعوري دالة وموحية ، فحين يتحدث عن العيون التي تشلب أو الشعر الهلامي أو الأجسام التي تتمايل ، أو الخيوط المشتبكة ، إنما يريد أن يحول الألفاظ في حد

ذاتها الى دلالات موحية بالموقف الفني حتى ولو أخلت بالمعنى القاموسي .

ولكن اللعبة تبلغ ذروتها ، وينسى المؤلف نفسه ، ويظن أن قارئه يفهم عنه ما يريد ، ليس حتما أن يكون المؤلف مقتنعا بكلامه ، ولكن الحتم أن ينقل هذا الى قارئه ، ففي حالات كثيرة تتمرد عليه الجمل والمفردات ، وتصبح غامضة ناقصة مبتورة ، ان الاستغراق في الحالات النفسية الذاتية ، قد يحول جمل المؤلف الى شطحات الصوفية ، أو الى لغة الكهان ، قد تكون حميمة الى نفس صاحبها ، ولكن الآخر لا يدرك مراميها ، ان الفن ليس كهانة أو دروشة أوسيولة ولكنه توصيل بالدرجة الأولى ، وليس مهما أن يكون المؤلف فاهما نفسه ، ولكن المهم أن يفهم غيره عنه ، ان هناك جملا تتداخل فيها الضمائر ، وجملا بدأها المؤلف ثم نسى أن يتمها ، وجملا تظهر فجأة في غير موضعها ، وجملا لا تبالي بالتركيب اللغوي ، وجملا كثيرة جدا لا تعبأ بالنحو ، يبدو أن المؤلف يستلذ حالته النفسية فينساق في اجترارها ، دون أن يعبأ بقارئه ، ودون أن يقف كثيرا عند بعض جمله ، فيشذبها وينقلها من حالة اللاتشكل الى حالة التشكل .

****

الواقعية الجديدة :

ظهر الشكل التقليدي في أوائل القرن العشرين ،وتبنته مدرسة الفجر بزعامة ، أحمد خيري سعيد ، وبلغ ازدهاره في الأربعينيات والخمسينيات من القرن نفسه .

وهو شكل يحاكي الواقع الخارجي ، فالحدث والشخصية والحوار وغير ذلك من الوسائل الفنية ، كلها توهم بالواقع ، وتربط القارئ به ، وتحاول أن تنبهه الى مشكلات عصره ، وأن تقترح من الحلول ما يواجه به هذه المشكلات ، وأصحاب مدرسة الفجر مثلا يركزون على المشكلات الاجتماعية والاقتصادية في عصرهم ، بغية إصلاح المجتمع ، وقد تمادى بعضهم في ذلك الاتجاه بطريقة مباشرة ، وكأنها تقدم بحثا اجتماعيا أو خطبة دينية ، ترشد القارئ ، الى الطريق الصحيح ن كما فعل محمود طاهر لاشين في قصصه القصيرة التي تعرض مشكلات الأسرة كالطلاق وبيت الطاعة وتعدد الزوجات ،وإهمال الزوجة والأبناء وشرب الخمر وغير ذلك من مشكلات تتراكم في تلك الفترة .

وهذا الشكل يمثل المعادل الفني لصورة المجتمع لهذه الفترة ، فالمجتمع مستقر ومطمأن الى عادته وتقاليده ، ويأتي هذا الشكل في صورة مطمئنة ، فالحدث واضح ، والشخصية محددة ، والمكان واضح في أبعاده ونسبه الخارجية ، والصراع بين شخصيتين أو موقفين دون اختلاط أو غموض .

وتغيرت صورة المجتمع بعد ثورة ١٩٥٢ ، وحدثت تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية ، أدت الى اختلاط

المفاهيم وتعقيد المجتمع ، وأصبحت الأهداف غير واضحة ، وطفرت كثيرة ، مما جعل الشكل التقليدي المطمئن الى مكتسباته لا يستطيع وحده أن يحيط بهذه المشكلات المعقدة .

وأحس الأدباء بنوع خاص جيل الستينيات بأنهم في حاجة الى شكل جديد ، يستطيع أن يحيط بما يدور في داخلهم ، ووجدوا في شكل تيار الشعور فرصة لتعبير بما يدور في داخلهم من مشاعر ، تختلط أحيانا كثيرة بأمراض نفسية ، ومن هنا أقبلوا على هذا الشكل بحماسة شديدة ، ومن هنا وجد شكل ثان يتجاور مع الشكل التقليدي ، وان لم يستطع أن ينافسه .

وبعد أن ذهبت السكرة وجاءت الصحوة ، أحس فريق من الأدباء بأن الأمور لم تعد تحتمل المدارات والغموض ، والبعد عن الحياة والتقوقع في حياة داخلية يلوكها الفنان ويلتذ بها ، بل لابد من المواجهة ، وتحليل المجتمع خلال شكل يستطيع أن يحيط بالمجتمع في صورته الجدية، وأن يحلله بوعي وحضور ، ومن هنا ظهر شكل ثالث يقف جنبا الى جنب مع الشكل التقليدي ، ومع شكل تيار الشعور وهو شكل يمكن أن نطلق عليه " الواقعية الجديدة" .

وصف أصحاب مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا مرحلة العبث وتيار الشعوربالرومانسية الجديدة ن لأن الأدباء حين افتقدوا المعنى في الكون ، تباكوا عليه في رومانسية ولذة، ومن هنا قدم أصحاب مدرسة الرواية الجديدة أدبا جديدا يبتعد عن الرومانسية والانفعال ، ويقترب الى حد كبير من الموضوعية والحياد ، والبعد عن العواطف والمشاعر الإنسانية التي تخلع على الأشياء مفهوما إنسانيا ، وهو بعيد كل البعد عن ماهية الأشياء الخارجية .

ان ملامح هذا الشكل يمكن أن نستنتجها من مصطلح الواقعية الجديدة ، فهي واقعية لا ترتبط بالواقع الخارجي ، شأنها في ذلك شأن الشكل التقليدي ، ولكنها واقعية جديدة تختلف عن الواقعية التقليدية ، فهي لا تحاكي الواقع ولا توهم به ، ولكنها تجابهه وتحلله وتعيه ، وتتخذ موقفا منه ، وهذا يؤدي في النهاية الى أن مصطلحات الواقعية الجديدة ،تختلف عن مصطلحات الواقعية التقليدية ، فمصطلح مثل الوصف أو مثل علو الصوت يمكن أن يكون مرفوضا في بنية الشكل التقليدي ،لأنه لا يؤدي الى محاكاة الواقع والإيهام به ، ولكنه قد يكون مقبولا عند أصحاب الواقعية الجديدة لأنها تحتاج الى وصف الظاهرة الخارجية وصفا موضوعيا ، والى استخدام الصوت العالي في المكان الذي يريد القاص أن يؤكد حضوره ، وأن ينص بلا مواربة على أهدافه الحقيقية .

وحتى يمكن فهم ملامح الواقعية الجديدة ، التي تجعلها تختلف عن الشكل التقليدي ، يمكن أن نحدد ملامح شكل الواقعية الجديدة في ثلاثة هي :

١- النزعة العلمية.
٢- الجمود والحيادية.
٣- وصف الظاهرة الخارجية.

****

* النزعة العلمية :

تتميز الحضارة المعاصرة عن مثيلاتها من الحضارات الإنسانية الأخرى بأمرين هما :

١- المنهج العلمي الذي يتابع الظاهرة ، وستقرئها ويستنتج منها بأسلوب علمي حذر ، يعتمد على

الوثـائق والمصـادر والهـوامش والتعليقـات وغيـر ذلك من أدوات يقتضيه المنهج العلمي .

٢- التطبيق العملـي عن طريـق المخترعـات الحديثـة ، التــي تحـول النظريـات الـى واقـع عملـي يمارسـه الإنسان في حياته .

وقد أثرت المخترعات الحديثة على الأدب بنوع خـاص ، فظهر الاتجاه النقدي الذي يعتمد على الجداول والإحصـائيات واسـتخدام الأسـلوب التقريـري ، الـذي يحـاول أن يكـون موضوعيا. وفي مجال الأدب يتحدث ألان روب جرييه عما يسميه بالواقعيـة الجديـدة . وهـي واقعيـة تركـز علـى الأشـياء خارج الإنسان ن ويلعب البصر فيها دورا كبيرا ، في وصـف الماديات والأشياء ، وبطريقـة موضـوعية تخلـو مـن المشـاعر الإنسـانية ، التـي تضـفي علـى الكـون معنـى هـو مـن خلـق الإنسان ، وليس حتما أن يكون من صميم الظـاهرة الخارجيـة . ومن هنا لعبت الكاميرا دورا كبيرا في أدب جرييه ،فهـو قـد اهتم بالسينما وكتـب السينـاريوهات الكثيـرة ، وكتـب روايتـه" العام الماضي في مارينباد" من أجل السينما خصيصا .

وقـد انتقلـت النزعـة العلميـة الـى مصـر والعـالم العربـي ،فمال الأدب وخاصة الفن القصصـي الى الكثير من التقريريـة والتسـجيلية والبعـد عـن المشـاعر والعواطـف الإنسـانية . وسـنقف هنـا عنـد أديبـين يصـلحان نمـوذجين لنزعـة العلميـة أحدهما هو محمد مستجاب ن استشهادا على المـنهج العلمـي . أمـا الآخـر فهـو مجيـد طوبيـا ، استشـهادا علـى تـأثره بآلـة الكاميرا وفن السينما .

******

يكتب محمد مستجاب قصصه ، وكأنـه يكتـب بحثـا يعتمـد فيـه علـى الهوامش ، ويسـتخدم الأسـلوب العلمـي المتشـكك ،

فهو في قصته " الوصية الحادية عشرة" وكأنه يروي شيئا وليس من صنع خياله ، ان أسلوبه حذر ومتشكك ، وكأنه عالم يخشى النص عليه حتى يستوثق ، انه يروي هذه القصة وكثيرا ما يقول : وحدثتني أمي عن هذا ولكن لم أره ، وكثيرا ما يستخدم التعبير الذي شاع في مصطلح الحديث النبوي والعهدة على الراوي، انه هنا يشبه راوية من الرواة الذي يريد أن يخلص ذمته وأن يتبرأ من العهدة . والهوامش في هذه القصة جاءت عاملا من عوامل التنمية وعنصرا من عناصر الشكل ، انها تضيف شيئا ليس منصوصا عليه بالحروف ولكنه وراء الحرف وكأن محمد مستجاب يقول : أو كأن الشكل بهوامشه وأسلوبه المتشكك يقول :هذه هي الحياة ، وهذا موقف الناس ، ولم أخترع شيئا من عندي ، وإنما هي طبيعة الحياة وطبيعة الكون انها رواية تواترت أبا عن جد ومنذ الأزل ،شبيهة بذلك المقعد القديم والمزخرف بنمنمات وآيات قرآنية وأدعية أزلية ورسومات اعجازية ، ان كل ما صنعته هو أنني رويت ما قد سمعته والعهدة على الراوي . ومن ثم أصبح الشكل عنده قائلا أي تحول الى معنى فأضاف مضمونا الى المضمون ، بل أصبح هو مضمونا ولم يصبح عائقا ومجرد حلية .

******

ويفرض أسلوب" الكاميرا" وتبادل اللقطات نفسه بوضوح على مجيد طوبيا ، ان قصصه " الوجه الآخر ،المكان والزمن ، الزفة" تكاد تكون أفلاما سينمائية قصيرة تعتمد على تبادل المناظر واستخدام الحركة والحدث وعلى سرعة التغير ، ان الكاميرا تلهث وراء المناظر وتحشدها أمام القارئ حتى لا يمل ويسخط ، وإرضاء القارئ هنا مهم ، بل هو أساسي بلغة الكاميرا التي تحاول أن تسترضيه

وتجذبه نحو شباك التذاكر ، ان قصة " الوجه الآخر" تتحول الى لقطات سينمائية تحشد بطريقة تراكمية لتعبر عن فكرة المؤلف ، ان العالم في حالة حرب وصراع ومن ثم يحشد المؤلف منظر الأطفال وهم يلعبون لعبة الحرب ، ثم منظر الكلب والقطة وهما يتعاركان ، ثم منظر تمثيلية بالتليفزيون عن " اليكترا" رمز الحقد الفظيع ، ثم منظر الأخبار وهي تتحدث عن أنباء هيروشيما . وتتجاوز هذه المناظر بطريقة المونتاج لتجسد فكرة المؤلف ، ثم يحدث التحول بطريق سينمائية كذلك تعتمد على المقابلة والضد . فقد ظهر شخص ذو لحية بيضاء يدعو الى السلام فتجمع الناس حوله ، وإذا بالمناظر تتغير على طريقة الضد أي طريقة الحزن الشديد يعقبه سرور شديد ، فالأطفال يلعبون لعبة جديدة ، يقوم أحدهم بدور الطبيب ومعه عدة فتيات يقمن بدور الممرضات ، وآخرون أحضروا آلات موسيقية يعزفون عليها ، أما الكلب فقد نام هادئا وبجواره القطة قد ركنت رأسها على ظهره في حين تتهادى من التليفزيون مع النسمات اللطيفة أغنية حب هادئة ، ثم يقدم المذيع تمثيلية "لغة الزهور" ثم ندوة حول موضوع " الأرض دولة واحدة" ، وتنتهي القصة كذلك نهاية سينمائية لا ترك القارئ أو المتفرج ، فهما هنا سيان في حالة لبس وقلق ، فقد تبين أن الرجل يحلم إذا استيقظ على صوت ضجة كبيرة آتية من المطبخ ، ان الكلب و القطة لا يزالان كما هما يتعاركان . وهو يستعين في هذه القصة بالحيل السينمائية واستغلال المناظر الطبيعية التي تعبر عن مشاعر الأبطال تبعا لاختلاف الموقف ، فتارة تكون الطبيعة خانقة والحرارة مرتفعة ، وعقارب الساعة تتصارع ، والعقرب الكبير يتحرك والعقرب النطاط يسرع للحاق به ، والكلب ستولى على قطعة العظام من القطة

وأنفاسه ترسم سحابة بيضاء على سطح المرآة ن والظلام الدامس يعم الحجرة ، وتارة تخضر الأشجار وترق النسمات ، ويصبح الهلال بدرا ، ويشع ضوء خافت لنجم في السماء ، ويتعانق عقرب الثواني مع زميليه ، وكل ذلك باختلاف الموقف السينمائي ، وبطريقة تعبر عن المشاعر وترسمها أمام القارئ أو المتفرج ، بغية التأثير عليه وإدماجه في الجو .

جمود العالم :

اختفت كل قيمة إنسانية في قصص جرييه ، فلا عاطفة ، ولا استعارة ولا خيال مما يضفي على الخارج لونا من الأحاسيس لا تتدخل في ماهيته . لأن كل الأحاسيس ملغاة في عالم جرييه ويعتبرها نوعا من الغرور البشري يريد أن يخضع الوجود الكوني لمشاعره ، وقد يكون هذا الغرور مقبولا في عصر " الأرض هي محور الكون والإنسان هو سيد الوجود ".

أما وقد تبين بما لا يدع مجالا للشك أن الأرض ذرة صغيرة في كون رهيب ، والإنسان هو وجود مع موجودات كثيرة لاستقلاليتها ، وليست بالضرورة موجودة من أجله فلم يعد لهذا الادعاء مكانه .

ومع تلك الموضوعية التامة في قصص جرييه ، فإننا نحس بالتعبير عن جمود الحياة أكثر مما يفضل بيكيت مثلا وعن الوحدة أمام هذا العالم الجامد الذي لا ينطق بشئ أكثر من وجوده ، ان كل شئ يتساقط وكل ما كان يعيش فيه الإنسان من قبل هو وهم من صنع نفسه ، ان الإنسان هنا لا يزيد في نظر الحياة على هذه المجموعة من الطيور المتحركة على الشاطئ ، على آثار الأقدام ذات الوجود

الميكانيكي ،وكل الفرق أن الإنسان يسعى نحو شئ لا يدركه ولا يتبينه تماما كهذا الجرس الذي يدق من بعيد ويختلط صوته بطول المسافة .

ان جمود العالم وخرسه في قصته " الشاطئ" مثلا أكثر تعبيرا من بيكيت في مسرحيته "كل الساقطين" فالرجل الذي ألقى الطفل –رمز الاستمرار- من القطار هو مرتبط بالحياة بصورة ما ، وهو لا يرفضها إلا لأنه يفتقد فيها الكمال الإنساني الذي يتطلع إليه .أما هنا فلا يفتقد شيئا لأنه لا يتطلب من الأمور أكثر مما تقدم ولا يطمع في شئ من كون جامد ، فلم الإحساس بالعبث؟ ولم افتقاد المنطق في الحياة وهي لا تقدم للإنسان إلا كما تقدم للطير أو للبحر أو للموجة ؟.

بل انه جمود أزلي وملازم للكون ملازمة الصفة الجوهرية لماهية الشئ ، فالقصة تنتهي والوجود مستمر في سيره وميكانيزميته ن الموجة ترتفع ثم تتلاشى ، والأطفال يسيرون ثم يعاودون السير ،والطيور تطير ثم تحط ، وهكذا حركة سرمدية وآلية لا يدرك مغزاها ولا منتهاها ، اذ لا مغزى ولا انتهاء لها .

وقد انتقلت صفة الجمود الى القصة القصيرة في مصر ، فنجد كثيرا من القصص تتجه نحو الجمود في العالم ، وتخلو من المشاعر الإنسانية ، وترى في الرجوع الى الوراء رومانسية لا فائدة منها ، ومن ثم نجدهم يعاملون الأشياء بسطحية ، ويفتقدون التعمق لأي شئ . فالصداقة سطحية والحب سطحي حتى علاقة الابن بابيه تعامل بطريقة عارضة . انه شئ يذكر بأدب ما بين الحربين في أوروبا ، ومن ثم نجد كلمة "حرب" تتردد عندهم.

ان عنــوان قصـــة " الشــجرة والعصــافير" لإبــراهيم عبدالمجيد لا يعني شيئا رومانسيا جذاب ،كهذا الذي نقرأه فـي القصـائد التـي تتغنـى بجمـال الطبيعـة ، أو فـي القصـص التـي تتخذ من الطبيعة خلفية لمشاعر الحب ، ان هذا المعنـى القديم مفقـود فـي قصـة إبـراهيم عبدالمجيـد، لا حـب ، لا جمـال، لا غناء بالطبيعة ، ان العلاقة بين الشجرة والعصافير من نـوع غريب ، لا نجد لـه مثيلا فـي القصص السابقة ، لقد هجرت العصافير الشجرة ، ولم تحاول أن تبني لهـا أعشاشـا داخلهـا ، علـى الـرغم مـن أنهـا الشـجرة الوحيـدة فـي هـذا المكـان ، وفضـلت أن تطيـر حـول ماسـورة ، والمؤلـف لا يحـدثنا عـن نوعية هذه الشجرة ولا عن ثمارها ، فقط هي شجرة وحيدة ، كلمـا زرعهـا سـالم أتـى حسـان فقطعهـا ، حتـى صـاحبها سـالم ينسـى كـم مـرة غرسـها، انــه يسـأل صـديقه حسـان : "لمـاذا قطعت الشجرة الثانية ؟" فأجابه " انها الخامسة وأنت تنسـى " . وكلمة "صديقه" هنا قد تكون من بـاب المجـاز التهكمـي حقـا همـــا يعيشـــان معـــا أكثـــر مـــن خمـــس ســنوات ، ولكنهمـــا لا يتواصلان ، وبينهما شئ من العداء ، يغرس أحدهما شجرة فيقطعهـا الآخـر ، ومـع ذلـك لا يصـلان الـى القطيعـة ، يهـدد أحدهما الآخر ولا ينفذ ، ويعيشان في النهاية في كوخ واحد ، ويشربان من بئر واحد . ان كل ذلك منطقي بمفهوم القصـة ، فالعلاقات ليست عميقة ، وكل شئ طاف فوق السطح ، حتـى العصافير هنا نادرة معدنيا كأنها فـي سيرك ، دربهـا صـاحبها علـى الحركـات ، يأمرهـا أن تنـزل الـى الأرض أو تنتقـل الـى كتفـه الأيسـر فتسـتجيب . تهجـر الشـجرة وتفضـل الماسـورة المعدنيـة ، ثـم تغـادر فـي النهايـة المكـان ، دون أن تـرد علـى تساؤلات صاحبها .

تخلــى المؤلــف عمــدا عــن الرمــز الجميــل للشــجرة والعصفور ، ليتبنى رمزا جديدا ، يعبر عن واقعه ، وطريقة استخدامه للرمز ليست تقليدية ، والرمز عنده لا يعبر عن التجربة ، بل انه يلتحم بها ، فلا تحس بدال ومدلول ، ورامز ومرموز ، ان الشجرة والعصافير يقفان على قدم المساواة، مع حسان وسالم ، ليعبر الجميع عن اختلاط لا يفهم ، ولا توجـد محاولــة لفهمــه ، ان الشــجرة لا تثمــر ولا تهــتم ، العصافير لا تبني أعشاشا ولا تهتم ، وسالم وحسان يعيش كل منهما في نفسه ولا يهتم بالآخر ، ولا يعرفان شيئا عن المدينة وعما حولها ، قط يسمعان من المسافرين أن حربا انتهت ، وأخرى قامت ، وثالثة في الطريق ، ويسمعان أيضا أن المدينة قد هدمت ليقام مصنع ، وأن المصنع قد هدم لتحل محله عمارات ، وأن العمارات قد هدمت ليعاد بناء المصانع .

وهكذا اختفى الثابت والجميل ولا يحل شئ جديد، بل لم يعد هناك من يهتم بما سيأتي ، وتأتي النهاية وسط هذا فتكون زاعقة ، وكأنها صرخة النجاة ، ان الرياح تصفر في الخارج ، وصوت الرعد يتعاقب ، وكأنه جبل يسقط فوق جبل ، والبرق يتسلل الى الكوخ بالرهبة ، فيضع حسان براد الشاي فوق النار وهو يقول " لدينا حطب يكفينا عاما آخر ولا يجب أن نموت من البرد بأي حال " قد تبدو هذه النهاية ملحمية وتشنجية بالمنطق التقليدي ، ولكنها مبررة بمنطق الغريق ، انها صرخة النجاة ، أو قل هي رقصة المذبوح .

وإذا كانت الطبيعة تتحول عند إبراهيم عبدالمجيد الى شئ عقيم ، فان سحر توفيق في قصتها " البحث عن متاهة " تعيش المتاهة نفسها، فهي لا تغرس نسمة حب ، أو على الأقل هي لا تأسى على ضياع هذه النسمة ، إذا بها وبتعمد -

تؤكده صيغة الراوي- تتقبل فقدان الصلة بين الطرفين كشئ طبعي ، فلا تواصل بينها وبين صديقها سعيد ن تلتقي به عند النيل فلا يكون هناك شئ غير النهر وحده ، يحدثها عن الحب فتحدثه عن رجل كان يحبها وتحبه ، ثم انتهى كل شئ ، ولا تدري لماذا حدث ، وما الذي حدث ، ترى رجلا عجوزا يأتي الى النيل فينيرها ، لا لأنه رمز للمعرفة أو أن هناك إسقاطات أوديبية ، فهذا تبسيط لأمور لا تحتمل التبسيط ن فالبطلة جادة تقف عند العقد ، وهي لا تبحث عن المعرفة ، فقد انتهى في جيلها عصر المعرفة ، انها تبحث فقط عن متاهة ، وتتبع هذا الرجل " حتى وصل الى بيت الصفر باهت اللون ، ودخل من باب نزل إليه بضع درجات ، وكان المدخل مليئا بالظلام ، ظلت تنظر لفترة الى المدخل المظلم ، ثم دارت لترجع ، ووجدت نفسها قد نسيت الطريق الذي أتت منه ".

ويهبط عليها الحل كشئ إلهامي ، لقد عرفت طريقها ومع سبق الإصرار ، جاء موعد سعيد فلا تهتم ، تحاول أن تتذكر ملامح الرجل العجوز فلا تستطيع ، أيكون الحل هو قطع الصلة مع سعيد ومع العجوزة ، أو أنه شئ فوق ذلك ويشمله ، لأنه يمس صميمية موقفها وموقف جيلها.

****

الوصف :

اعتبرت الرواية الجديدة في فرنسا عنصر الوصف أهم عنصر في الفن القصصي ، أما الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة ، وسائر العناصر الأخرى التي اهتم بها

الشكل التقليدي، فإنها تخدم الوصف وتلتحم فيه، وتصير جزءا منه .

وقد اتخذ عنصر الوصف في مدرسة الرواية الجديدة مسارين :

أولهما : وصف الظاهرة الخارجية ، وصفا دقيقا وموضوعيا ، فهو يقدم وصفها وعلاقتها بالمكان كما نرى في مجموعة جرييه ، التي ترجمتها تحت عنوان " لقطات" .

وهذا لا يعني أن عنصر الوصف عند جرييه ، يتساوى مع وظيفة الكاميرا ، لأن الوصف هنا لا يخلو من عنصر إنساني ، على الرغم من أن جرييه يقاوم كل ما هو إنساني في قصصه القصيرة ، فوراء الوصف عنده عنصر فني ، يتبدى في وعي الإنسان بتلك الظاهرة خارجه ، من خلال الحركة التي يحاول أن يقبض عليها ، ومن خلال وصف الظاهرة " بالنسبة الى" فالوصف هنا يتغير بتغير مكان الشئ أو حركته ، فالقارئ دائما يقظ ويكون مستعدا لتغيير موقفه مع تغير الوصف ، ويكون منتبها " للمطبات" التي يضعها جرييه أمامه ،فكثيرا ما يصور جرييه موقفا ، ثم يستكشف القارئ بعده أن هذا الموقف خطأ ن وعليه أن يتجاوزه وأن يتبنى موقفا آخر ، فهو دائما في يقظة تامة ، لا يستطيع أن يركن الى المألوف أو المتوقع ، كما هو الحال مع عناصر الشكل التقليدي .

أما المسار الآخر للوصف ، فهو يركز على وصف الوعي الداخلي للإنسان ، وهو يختلف عن التيار النفسي الأخير يقدم في لغة محددة ذلك التيار النفسي ويصوره للقارئ ، ويكون معادلا داخليا لوصف الحدث الخارجي .

وهذا المسار يختلف أيضا عن تيار الشعور ، الذي تمثله فرجينيا وولف ، فهو تيار يغطس فيه القارئ ، ويفقد ذاتيته ، ويحاول أن يقدمه لقارئ كما يحس به في داخله .

وقد تمثل هذا التيار عند نتالي ساروت ، فهي تطل على الوعي الداخلي ، وتحاول أن ترصد حركته وكثافته ، انها تصفه بوعي وهو يلتف حول نفسه ويتحرك مثل الليمفاويات أو الديدان. وهذا ما نراه في مجموعتها التي ترجمها فتحي العشري تحت عنوان " انفعالات" ، وهو عنوان لا يتناسب مع اتجاهات مدرسة الرواية الجديدة ، لأنه يعني قدرا من العواطف والمشاعر ، التي تمور داخل الإنسان ، ونحن نعرف أن هذه المدرسة تقاوم كل ما هو إنساني ، ومن ثم اقترح أن يكون العنوان هو " التحركات" ، لأن ساروت دائما معنية بوصف حركة الوعي .

وقد انتقلت ظاهرة الوصف الى القصة القصيرة في مصر ، فاعتنى بها كثير من أدباء القصة القصيرة ، الذين لم يجدوا في السرد أو الوصف خللا فنيا يضر بالتجسيد أو مشاكلة الواقع ، كما كان يعتقد أصحاب الواقعية التقليدية ، ويمكن أن نشير هنا الى إبراهيم أصلان وجميل عطيه.

ان إبراهيم أصلان مثلا لم يقع في الجفاف والبرودة ولم يتجاف عن منطق الفن على الرغم من التقريرية الواضحة في قصصه وميله للحياد والموضوعية ، وإيثاره للغة سهلة ميسورة وحشده كثيرا من لغو الحياة اليومية وثرثرة المقاهي الفارغة ، إننا نحس على الرغم من كل ذلك الذي يبدو قريبا من العلم والتقريرية بالفن ينشر أريجه في ذلك الجو الدقيق الأسيان ، وفي تلك الحركة المتصاعدة فهو في قصة " رائحة المطر" ، يحشد كثيرا من صور الحياة اليومية وكثيرا من غثاء الكلام والثرثرة ، بطريقة حيادية وموضوعية ،دون

تدخل وإحساس يفرض نفسه بأن المؤلف يسوق القارئ نحو غرض معين ، ان الوصف التفصيلي والدقيق لمجريات الحياة اليومية يضعها أمام أعيننا ويجعلنا ننظر إليها من الخارج بدلا من أن نغمس فيها ويأخذنا تيارها إننا نقوم بعملية انسحاب ثم إدراك جديد للحياة . انها حياة خانقة تقتل الرغبات الطيبة وتميت الحب في النفوس ، ان الشاب النحيل يقبل على الناس ليعانقهم فيظنون به الظنون ويطاردونه ، ان المؤلف هنا يقوم بعملية وصف ورصد للحياة اليومية ز والثرثرة والرغي والأسئلة التي لا معنى لها والعبارات التي لا ضابط ولا منطق وراءها ، وتداخل الحديث بين أحمد وصاحب الطربوش والمنحرف وبائع الجلود والحاج والجرسون ، ان كل هذا يحشد بلا نظام ، ولكن ترتعش بها القصة ، ان المطر ينهمر وحديث المقهى يتعالى ويختلط بعضه ببعض ، والصور تتبادل أماكنها ، وكأننا أمام آلة عرض سينمائي تقدم لنا لقطات تتضام في مجموعها لتعطي صورة عن الحياة اليومية في روتينها وتفاهتها ، وتبلغ الحركة ذروتها حين جرى المجنون " أو من يسمونه مجنونا" بالطفلة الصغيرة وصعد بها البناء المتهدم ، فإذا بنا وكأننا أمام خشبة المسرح ، وقد اندفع الشاب المجنون يؤدي دوره واندفع وراءه بقية الممثلين يؤدون أدوارهم تحت انهمار المطر وتصايح الناس وبين قطع الأحجار المتناثرة .

وقصته "لأنهم يرثون الأرض" نجد فيها كذلك الثرثرة وحكايات المقاهي والأحاديث الفارغة وهي كذلك ليست مجرد أحاديث اعتباطية ، اذ أنها تحكم بقانون فني ، ان القاص هنا قادر على عمله يتحكم فيه يمسك خيوطه ويحركها ببراعة وسرعة ، ما ان تبدأ في قراءة أول كلمة حتى تتابع الجمل في إيقاع سريع ، وتتوالى الأحداث بطريقة تخلق لحنا

وديعا ولكن فيه نبرة أسى ، ان جو المقاهي واللون الرمادي ، وأشعة الشمس الضاربة والمصابيح التي لم تضاء بعد ، وهمهمات الجالسين وحكايات عم عمران والمسكنات والهروب من الألم ،وبائعة السجائر ذات العيون الداكنة . ان كل ذلك يتآزر على خلق ذلك الجو الأسيان وتلك النغمة الشاردة المقهورة والتي تتناسب مع تلك الشخصيات الضائعة ن التي تلجأ الى أحلام اليقظة وحكايات البطولة المختلفة كعملية إشباع وتعويض عن الإحباط الذي يجابههم ، والهزيمة التي تعرضوا لها من الانجليز والأتراك ن ان حكايات العجوز حكايات مضطربة ، الميت الذي وقع في البئر ، الرأس المقطوع ، الوجه المركب من الخلف، نيشان الصفيح، ان كل ذلك يتناسب مع عقلية رجل مخبول ويرضى عقلية مستمعين محرومين ويقوم معادلا متوافقا مع جو الاضطراب والضياع .

وقصة " المستأجر" تكاد تقترب من طريقة ألان روب جرييه في قصة " الشاطئ" يصف حركات الأطفال وآثار أقدامهم وحركات الطيور وآثار أقدامها ، بطريقة تبادلية بمعنى أنه ينتقل من هذه الى تلك في حركة ميكانيكية خالية من الشخصية الإنسانية ، وان إبراهيم أصلان هنا ينتقل من وصف الفتاة الصغيرة والرجل الضئيل الى وصف كفه الموضوعة أمامه ، الى وصف نجوم السماء الى وصف السطح ، وهنا تظهر للأشياء أهميتها وحضورها الذاتي انه يصف كفه وما بها من عروق وشرايين وصفا يعطيها استقلاليتها ، وكأنها شئ منفصل عنه له وجوده الخاص ، ولكن القيمة الإنسانية عند أصلان لم تختف ، فمازالت مشاعر الراوي تلون القصة بلون أسيان داكن، ولا يزال يخلع على الأشياء من مشاعر الشخصية ، وهي هنا ذلك

الموظف المقهور الذي تكدست أمامه أوراق المصلحة والقصة – على الرغم من هذا الوصف المحايد وهذه الاستقلالية للأشياء- ترتد بنا في نهاية الأمر الى قصة تكشف عن شخصية المستأجر المرهقة ، ان العنوان لم يكن السطح أو الشاطئ الذي يضم فوقه الإنسان والشئ دون انتباه للفرق بينهما ، ولكنه كان المستأجر الذي يلون كل ما أمامه بمشاعره المرهقة التي استطاع المؤلف أن يكشفها عن طريق تلك الأفعال المتتالية وذكر الأحداث التافهة ، انه مثلا يقول " وقفت أمام الحوض وفتحت الصنبور واغتسلت جيدا وبعد أن اغتسلت جيدا ، أغلقت الصنبور وجففت وجهي ....واتجهت الى المشجب المعلق في الركن البعيد ورفعت قميصي وأدخلت يدي في جيب سروالي ، وأخرجت قدمي وأعدت القميص الى مكانه ..مرة أخرى ثنيت ساقي تحت المائدة الخشبية وأنا أعود الى مقعدي ووضعت القلم ونظفت عيني المجهدتين، وأمسكت حافة المائدة الخشبية ، ودفعت بنفسي الى الوراء" . وكان من الممكن أن يخفف من ذلك التتابع، ان هذا الوصف لم يأت اعتباطا ، وليس دليلا على أن المؤلف قد فقد السيطرة على قصته وتاه منه عنصر الاختيار ، ولكنه وسيلة فنية لا تغني عنها سواها ، حين يراد التعبير عن رتابة الحياة وتحولها الى ثقل كريه يجعل ممارسة هذه الطقوس أمرا فظيعا ومحسوبا .

وهذا الشئ نراه عند جميل عطية أيضا ، انه كإبراهيم أصلان يعمد الى اللغو والثرثرة وتوافه الأحاديث فيحشرها في قصصه ، ولكن كل ذلك محكوم بقانون فني أيضا يضفي على هذه التوافه شيئا من الجمال ، ان الثرثرة التافهة حول الدواء والأغنيات والجو والحرب ، تتردد في قصة " القاهرة في العشرين من سبتمبر " . وان الحديث العادي يدور بين

الصديقين في قصة " حداد الأصدقاء" ولكن كل ذلك – ورغما عن مظهره البسيط – محكوم بقانون فني .
ولكن إبراهيم أصلان يضفي على قصصه شيئا من الجمال الأسيان الوديع . وهو يستخدم الألوان الهادئة فيجعلنا نجس أننا إزاء جدول صغير ينساب بين طبيعة لم تمسها يد انسان أو أننا إزاء لوحة انطباعية ، وهو دائما يرى الجمال والانسجام في الدفء الإنساني ، لقد تحطمت القوقعة في قصة " في جوار رجل ضرير" ، وأدرك الرجل أن الحياة في معناها الحقيقي هي التي تكون بين الأهل ، والمجنون الذي يعانق الناس في قصة " رائحة المطر" ، هو في حكمة لقمان لأنه يدرك ما لا يدركه العاديون الذين تستهلكهم عجلة الحياة المخيفة ، وتميت فيهم حلاوة الطفولة والحنان للأشياء . والشخصيات الهادئة الرقيقة هي مجاله في التصوير ، فقد تكون تلك الفتاة التي لها وجه طفل وجسد امرأة ، والتي تعبث بلعبها الصغيرة في ساعة تقتنصها ، وهي تؤدي المكتوب تحت سيطرة الناقوس الفضي الكبير ، وقد تكون ذلك الطواف البديل الذي هده الإعياء وتقدمت به السن وظن أن المهمة قد انتهت بنجاح ، ولكن هذا الكهل ذا الوجه القديم الذي يتكئ على عصا ويعصب إحدى عينيه بخرقة بالية ، يتبدى له في نهاية الرحلة فيحطم كل أحلامه ، ان أبا الهول طارح الألغاز كان يختار ضحيته قديما" ممن تواترت عليهم النعم وذهب سمعهم بين الناس " على حد تعبير أرسطو ، أما الضحية هنا وصاحب المأساة فهو ذلك الإنسان العادي في رحلة الحياة اليومية .
أما جميل عطية فان لوحاته جامدة ومختلطة ، أقرب الى التكعيبية منها الى الانطباعية ، ان الرسامين الذين قاموا بعمل رسومات لقصصه المنشورة رسموا وكأنهم على اتفاق

أن شخصـيات قصصـه ذات أشـكال تكعيبيـة وعيـون جامـدة ورؤوس صلع ، ان جميل عطية ينظـر الـى النـاس من خـلال ثقـب ورقـة فـي قصـة " المربـع الـدائري"فـيلمح وراء هـذه المظاهر الخارجيـة أشكالا هندسية ، ان وجـه والدتـه يبدو لـه مضلعا وجبهتها عريضة ، وأن المربعات التـي أمامـه تتحـول الـى دوائر مثقوبة ، ان عناوين القصة عند جميل هـي عنـاوين رياضـية ومعمليـة ، قـد تكـون : الحركـة ودلالـة الـزمن ، أو المربع دائري أو ألحان غير متقابلة ، في حين يؤثر أصـلان العنـاوين الهادئـة التـي تسـتثير شـيئا مـن الأسـى وشـيئا مـن الشـحنات الانفعاليـة الحقيقيـة مثـل " اللعـب الصـغير ، بحيـرة المساء ، رائحة المطر ،في جوار رجل ضرير ".

إننا نحس عند أصلان بالانفعالات وبروح شـعبي وبلمسـة إنسـانية ، أمـا عـالم جميـل فهـو الجمـود مرسـوم أمامـك والاختلاط مقدم إليك والموضوعية التي لا تشي بأي انفعـال ، فإذا كان أصلان يرضينا كشرقيين نلتمس الانفعال ونعجب بـه ، فـان جميـل ينسـاق مـع تيـار الحضـارة البـارد الـذي يخلـص الشئ من أي انفعال .

****

الواقعية الجديدة وجيل السبعينيات :

ازدهرت الواقعية الجديدة عند جيل السبعينيات ، وكانـت رد فعـل لانتشـار تيـار الشـعور فـي فتـرة السـتينيات . فقـد أحـس الأديب أن الأمور قد بلغت من السوء حدا لا يستطيع معـه الإنسـان أن يعيش في داخله ، وأن يجتر همومـه ، ويلوك احباطاته وعقده بل لابد من المواجهة ومجابهة الواقع ، ومن ثم مال جيل السبعينيات الى المباشرة ، ووضع النقاط على الحروف ، بل إذا دعت الحالة فانه يصرخ ويرفع صوته .

وفي الأسطر الآتية سأحاول أن أحلل بعض النماذج ، من القصة القصيرة عند جيل السبعينيات ، متوخيا أن يؤكد هذا التحليل بعض الملامح الفنية التي أشرنا إليها من قبل ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الثانية، فهي تتمثل في أن يشير هذا التحليل الى المصادر الأوروبية ، التي تأثرت بها الواقعية الجديدة ، أما الناحية الثالثة والأخيرة ، فهي تتمثل في الموازنة بين الأديب والآخر ، بغية تحديد هوية الواقعية الجديدة.

****

محمد المخزنجي ظاهرة فنية مثيرة وطازجة ، فهو يصطاد لحظة تكتم شديد ، ثم يصور تلك اللحظة ساعة انفراجها ، كالزهرة وهي تتفتق ، أو كالشرنقة وهي تتملص أو كالذبابة وهي تهتك خيوط العنكبوت ، ويصحب ذلك عادة فرقعة تبين في ألفاظ القصة وصورها ، فقاموسه اللغوي في قصته " من الميناء والمقهى" يردد ألفاظ تدل على الحركة مثل : يجوب – يقفزون- المنطلق – مسرعين – اندفع – صارخا – تنفلت – فرط الابتهاج – تحتج في تصاعد مكتوم . وصورته المفضلة ، تتمثل في المطر الذي لا يتوقف في الخارج ، مع ان الجو المصري لا يسعف دائما بمثل هذه الصورة .

وهو لا يندمج في تلك اللحظة ، شأن القصة الواقعية بل يصورها من الخارج وهو في كامل وعيه . ان الكاتب الجديد يحاول أن يتجاوز فكرة اندماج القارئ . ومن هنا كثيرة الوصف ، وهو ما يعني الحياد والجمود ، ومعاملة الأشياء من السطح أي من الخارج . ان الكاتب لا يندمج في اللحظة ، دائما يحاول أن يصور الوعي الإنساني وهو يتولد إزاء مثير خارجي .

وهنا نستطيع أن نقارنه بساروت في كتابها " التحركات" والذي ترجم الى اللغة العربية تحت عنوان منفلوطي مثير وهو عنوان " انفعالات" ، ان هذا الكتاب يتكون من قصص قصيرة ، في حجم قصص "المخزنجي" ، والمؤلفة لم تضع قصصها تحت عناوين ، بل وضعتها تحت أرقام ، وهذا ما كان على المخزنجي أن يفعله ، بدلا من تلك العناوين التي تشبه بطاقة لا تفيد غير التمييز ، ولا تدل على المحتوى ، فهو لا يقصد أن يصور البمبوطية أم المرأة أو الخرس ، وإنما يقصد اصطياد اللحظة وهي في حالة تفتقها .

ان كلمة **tropisms** تعني عند ساروت حركة الدودة أو الجسم الطفيلي تلك الحركة التلقائية إزاء المثير الخارجي ، وهي كلمة تجدها مناسبة لحركة الوعي البشري إزاء المثير الخارجي ، انها تصف ذلك الوعي ، وتقدمه أمام القارئ وهو في حالة تحركه وتفتقه ، انها لا تتحدث عن انفعالات أو عواطف ، هي فقط تصف " تحركات" داخلية.

والمخزنجي يقترب من هذا ، ولكنه يتميز عن ساروت بالدفء الإنساني ، ان قصة " الخرس" ذات جو ساروتي لا شك في ذلك ، ولكن العنصر الإنساني يتبدى في قدرة أحدهم على التغلب على الصمت ، وحين يفقدون هذه الميزة يصابون بالحسرة والإحباط.

وشئ آخر يعطي لتجربته خصوصية ، ان ساروت تصور بشاعة الوعي الإنساني خلال حركته التلقائية الغريزية ، ان شخصياتها تبدو كديدان متحركة ، وجوها مقبض ، وهناك رعب بشع يتخفى تحت التحركات . ولكن المخزنجي يقتنص لحظة غريبة مثيرة فيصورها ساعة الميلاد ، قد تكون لحظة سعادة كما في قصة " امرأة في المقهى" ولكنها على أي حال تعطي إحساسا بالخفة والنشوة ،

انهـا أشـبه برسـوم كلـى – وخاصـة فـي لوحتيـه : تـأرجح المراكب الخفيف – أغنية الى القمر. ان الخطوط عنده تعكس روح الطفولة وتستجيب لتلقائية الغريزة كما قال النقاد عن" كلي" ، قد يكون لهذا جماله ، ولكن افتقادها للفلسفة والحدس الكوني، يفقدها الكثير من جمال التأمل .

ان الزاوية التي اختارتها قصة " البمبوطي" تكشف عن جانب الخفة والنشوة في قصص المخزنجي " جنحت السفينة ، وتوقـف البمبوطيـة عـن العمـل ، وكفـوا عـن المسـاومة والتجـارة والصـراع، ووجـدهم للمـرة الأولـى يسـبحون فـي الميـاه، ويتقـاذفون ،ويلعبـون ، ويبـدون كصـغار الـدلافين الوديعة المتحابة عند اللعب ".

ولكن كان المخزنجي ذا مزاج سوداوي ساروتي لاتخذ زاوية أخرى للقصة ، ان تكون السفينة الجانحة مثلا قد ألقت حمولتهـا الـى الميـاه ، فانـدفع البمبوطيـة يسـبحون ويتقـاذفون ويتنافسون ، ويتصارعون بحثا عن الحمولة الغارقة .

والمخزنجـي يعـارض واقعيـة يوسـف إدريـس، يبـدو فـي الظاهر أنه يختـار شخصيات بسيطة ويصورها بواقعيـة كمـا كان يفعل يوسف إدريس، ولكنـه فـي الحقيقـة يختلـف عنـه في ذلك ، ان شخصياته ليست ذات اسم وأوصاف مادية ومواقف نتعاطف معها ، كما نتعاطف دائما مع البسطاء. بل هي تقدم بطريقـة كاريكاتوريـة بهيجـة، وكأننـا إزاء ممثـل يقلـد الشخصيات بطريقة تهكمية ، انها من بـاب معارضـة الواقـع، وليست من باب المحاكاة بالمفهوم الواقعي .

وفقدان التواصل .أعني الجمود إزاء الظواهر الخارجيـة، نجده في قصتي الورداني ، أبـي ريـة، فعبـاءة الليل عند أبـي رية ، هي معارضة للفكرة الشعرية القديمة عن ليل العشـاق وما فيه من جمـال وأحـلام . كـان شـاعرا معـه حبيبتـه ، يمنـي

النفس بليلة من ليالي العشاق " فأنا كنت أمني النفس بليلة يتفتح فيها القلب ، ويقول لها كل ما طواه تحت لسانه المتلعثم، وكنت أريد أن أقول لها كلام العشاق المعتاد ، لقد احببتك من أول نظرة ، جرحتني عيونك ، وحين عرفتك قلت هي الفتاة الممنوحة لي من السماء ، سأدفن أحلامي في صدرك وأطوي في صدري أحلامك، وإنني أرى في عينيك مدينتي البهيجة . بأضوائها وطيرها المحلق في سماء ولا تعرف الغيم ، ولا تعرف المطر ، صحو مقيم وأبدي ، وشمس رحيمة لا تغرب ، نهار خالد ".

ولكن هذه الأحلام الشاعرية تبدو مستحيلة ، فهما يسيران معا يبحثان عن شقة فلا يجدان ، كل الأبواب مغلقة، والشرطي يستوقفهما ، فالدولة تدفع له راتبه لكي يمنع أمثالهما من السير أثناء الليل . والليل
يتبعها بعباءته السوداء وقد فقد صورته بمعناها الرومانسي القديم ، انه عجوز كالح ، فمه مفتوح كمقبرة مهجورة، ينز ضوءا بلون السل ، يهرس جنبه بيد مكشوطة الجلد .

والزقاق في قصة الورداني فقد أصالته القديمة ، وضاعت منه الشخصيات الطريفة ، لقد أتى مع أمه لكي يبيع ملابس ابيه القديمة ، انه يرصد من عين طفل صغير الناس وهم يرقبونها، وتبدو في مظهرهم روح الاصطياد ويتابعون الفريسة حتى تقع ، لا تواصل ولا إحساس بمآسي الآخرين ، لقد فقدت الحارة شهامتها المصرية وتعاطفها نحو اليتامى والأرامل ، فهذا رجل له شارب قصير يكرهه الولد ، يضحك بفمه الواسع ، ولا يذكر لها ثمنا ، حتى يجعل الأم تسعى للانتهاء بأي شكل لتتخلص من صوته الذي يشبه أصوات النسوة . وهذا رجل آخر عيناه ضيقتان حمراوان ، ورموشه قليلة يقلب في البضاعة ويساوم .نحن إذن لسنا في

حارة مصرية أصيلة ، بل في مساومة وافتراس وترقب وانتهاز للفرص والانقضاض .

وقد تبدو أمثال هذه القصص واقعية ، ولكن عند التأمل نجدها مما أطلقنا عليه " معارضة الواقعية" . كان يوسف إدريس في الخمسينيات وفي " ارخص ليالي" بنوع خاص يكتب عن أناس بسطاء وبلغة بسيطة تجعلنا نتعاطف معهم ، ونحس بقهرهم . وكانت تحيط بهم طبيعة راسخة تتحدى ، وقيم ريفية ثابتة ، وكانت الحارة عند نجيب محفوظ وفي الخمسينيات أيضا عملاقا كبيرا يحتوي كل شئ المخطئ والتائب ، تموت الشخصيات وتتعاقب ، وتبقى الحارة قائمة ، تحتفظ بقيمها التي تقوم على التواصل والتسامح .

ولكن تبدل كل ذلك في جيل السبعينيات ، الزقاق عند الورداني شئ طارد ، يرسل رائحة كريهة لا تنتهي إلا حين ينسحب منه الى الحياة المزدحمة ، وكل شخصية من شخصياته عالم قائم بذاته مغلق على نفسه ، لا يفكر إلا في اقتناص الآخرين ، واستغلال ظروفهم ، إنهم يمرون خلال وعي طفل صغير فيصاب بالتقزز والنفور ، ويفر منهم وهو واحد من الجيل الطالع . وتفتقد الأجيال تواصلها ، وتتغرس بينها روح العداوة . والليل عند أبي رية فقد رومانسيته وأصبح أحلاما ، كل الشخصيات التي يقابلها معادية ، منغلقة على نفسها لا تمد للعاشقين يدا .

****

أوردنا ثلاثة تيارات انبثقت عن الشكل الأوروبي وهي :

١- الواقعية التقليدية.
٢- تيار الشعور.
٣- الواقعية الجديدة .

ان الواقعيـة الجديـدة بـدأت مـع الـرواد ، وعـادت الـى تشيكوف وموباسان ، ثم انتهت في بعض نماذجها الى التسلية والترفيه .

وان تيار الشعور ازدهر بنوع خاص في فترة الستينيات ، وعـاد الـى فرجينيـا وولـف ، ومارسـيل بروسـت ، وجـيمس جـويس ، وانتهـى فـي بعـض نماذجـه الـى الغمـوض والعقـد النفسية .

أما الواقعية الجديدة فقد ازدهرت في فترة السبعينيات ، وعـادت الـى جرييـه ونـاتلي سـاروت ، وانتهـت فـي بعـض نماذجها الى الجمود والجفاف.

******

حقـا ، ان القـاص العربـي حـاول أن يطـوع هذه التيـارات بواقع بيئته وتاريخ أمته ، ولكن مهما كانت الاجتهادات ، فـان البدايـة تلقـي بظلالهـا علـى النتـائج . أمـا إذا كانـت النتـائج لا محالـة تختلـف ، فـان البدايـة أيضـا تختلـف وهـذا مـا يؤكـده الفصل القادم ، وعنوانـه " الشكل الأصيل وتصـالح الطـرفين ".

الفصل الثالث
الشكل الأصيل والبحث عن الهوية
تصالح الطرفين

الشكل الأصيل يبدأ من الشكل التراثي ، ويتحاور مع الشكل الأوروبي ، ليصل الى منظومة جديدة على أرضها يتصالح الطرفان في صيغة جديدة يختلف عنهما ، ولكن لا تتناقض معهما . إذن يأتي بعد استيعاب الشكل التراثي – طرف أول ، والوعي بالشكل الأوروبي –طرف ثان ، ومن هنا جاء هذا الفصل في الترتيب بعد الفصل الأول والفصل الثاني .

والتأصيل في هذا المعنى ، يختلف عن التأصيل في الدراسات التي تعرضت لتاريخ القصة القصيرة في العصر الحديث ، فقد فهمتها على أنه تأصيل لشكل أوروبي في تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث ، وذلك بعد المرور بمرحلة الترجمة والتعريب والنقل من الثقافة الأوروبية حتى الوصول الى مرحلة كتابة القصة القصيرة على غرار الشكل الأوروبي ، كما فهمه رواد الشكل التقليدي للقصة القصيرة من أمثال تشيكوف وموباسان ان هذا الفهم كما ورد في بعض الكتب التي تتابع تاريخ القصة القصيرة في العصر الحديث . أقول ان هذا الفهم يعني استنبات جنس أدبي وافد في التربة العربية ، وتجاهل التراث القصصي عند العرب ، أما التأصيل في هذا الفصل فهو يعني تحقيق شكل جديد يجمع بين التراث والمعاصرة في صيغة جديدة ، تجمع بين روح الماضي وانجازات الحاضر مع إضافة الفنان الذاتية .

وهذا المفهوم للتأصيل لا يتناقض مع الحداثة ، ولكنه يفهمها بطريقة مختلفة . ان الحداثة كما يفهمها الكثيرون تعني تبني النظرة الغربية في الفكر والفن والأدب ، وهذا المفهوم قد لا يتناسب مع حضارة كبرى لها تاريخها وثقافتها ، وذلك مثل الحضارة الإسلامية . أما الحداثة بمفهوم هذا الفصل فهي تعني البداية من الماضي واستيعاب الحاضر ، والجمع بين الثقافات المختلفة ، لنصل الى حداثة جديدة هي حداثتنا الخاصة ، لا نحس أننا غرباء عنها ، ولا هي غريبة عنا .

ويمكن أن نقسم الشكل الأصيل بحسب مصادره الأولى الى شكلين ، يعود أولهما الى المصادر التاريخية التي كتبت للخاصة وباللغة الفصحى ، وذلك مثل مؤلفات الحريري ، وبديع الزمان الهمذاني ، والجاحظ ، وأبي حيان التوحيدي ، وهو ما يمكن أن نسميه بالشكل التاريخي .

أما الشكل الآخر فهو يعود في مصادره الى المؤلفات التي كتبت للعامة، وقد تكون باللهجة العامية ، وذلك مثل ألف ليلة وليلة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وسيرة عنترة العبسي وسيرة سيف بن يزن ، وغير ذلك من السير الشعبية ، وهو ما يمكن أن نسميه بالشكل الشعبي .

ولكن هذا لا يعني أن اللغة هي الفاصل بين حدود هذين الشكلين ، فكما أن الشكل التاريخي قد كتب باللغة الفصحى فان الشكل الشعبي المعاصر قد كتب أيضا باللغة الفصحى ، ولكن بطريقة سهلة وبعيدة عن الزخرفة والتكلف ، وذلك كما نرى في كتاب ألفريد فرج وإبراهيم أصلان .

هزت نكسة ١٩٦٧ وجدان المثقفين العرب ، ووقع كثير منهم تحت دائرة العبث والإحباط كما رأينا في الفصل السابق عند الحديث عن تيار الشعور ، ولكن الأمم الأصيلة تلتمس

في داخل الظلمات بصيصا من ضوء يأتي في نهاية النفق . وهذا ما حدث عند جيل الستينيات ، فعلى الرغم من العبث والإحباط والهموم الذاتية والمشاعر المهزومة ، فان الشكل الأصيل قد بدا يظهر على استحياء في تلك الفترة ، كما نرى في المجموعة القصصية التي كتبها جمال الغيطاني تحت عنوان " أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، وهي تمثل بداية الشكل التاريخي ، وكما نرى في المجموعة القصصية التي كتبها يحي الطاهر تحت عنوان " ثلاث شجيرات تثمر برتقالا"، وهي تمثل بداية الشكل الشعبي .

حقا ظهرت البدايات على استحياء ، ولكنها تمادت بعد ذلك وعلى عقود مختلفة وعند كبار الكتاب ، وان كانت لم تصل الى حد الظاهرة على رغم مرور ما يقارب نصف القرن من بداية نكسة ١٩٦٧ .

وهناك سببان وقفا من أن يتحول الشكل الأصيل الى ظاهرة عامة : أحدهما سبب داخلي والآخر خارجي .

أما السبب الداخلي فهو يعود الى الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها مصر خلال النصف الأخير من القرن العشرين ، فان القهر السياسي والأزمة الاقتصادية ، وانتشار الفقر والبطالة ،تفشي الأمراض الاجتماعية من رشوة وانتهازية ونفاق ، ان كل ذلك جعل المصريين ينشغلون بالحياة اليومية ، وبلقمة العيش وضرورات الحياة ، وشغلهم عن أن يهتموا بما وراء ذلك ، من أمثال البحث عن هوية ، أو البحث عن الشكل الأصيل في الفن والأدب .

أما السبب الخارجي يعود الى الاستعمار الجديد ، الذي تستر تحت شعار العولمة ، وصدر نماذجه الى الشعوب الأخرى ، ان الاستعمار الجديد تحمس الى نظرته الخاصة

على حساب خصوصية الحضارات الأخرى ، وحارب ما يخالفه تحت ما يسميه بالإرهاب ، وهي كلمة حق أريد بها باطل ، فتحت ظلها حارب الحضارة العربية والإسلامية ، وتحمس للنموذج الأمريكي الغربي ، وساعدته القوة والسلطة والمال على أن يكبت كل فكر ، يتحدث عن الهوية والخصوصية والأصالة .

ومن هنا فان هذا الفصل سندرس فيه جمال الغيطاني ونجيب محفوظ ممثلين للشكل التاريخي . وندرس فيه أيضا يحي الطاهر وألفريد فرج ممثلين للشكل الشعبي .

****

جمال الغيطاني :

كان رائد الشكل التاريخي حقا ، سبقته محاولات لسعد مكاوي ، ولكنها كانت محاولات تركز على المضمون ، وخاصة أعماله التي تدور حول العصر المملوكي . أما الغيطاني فقد كان واعيا بتجربته ، وكانت ريادته تشمل المضمون والشكل معا ، وظلت نظرته للتراث شاملة وفاهمة ، وأخلص لتجربته منذ مجموعته الأولى التي ظهرت في الستينيات ،واستمر في محاولته وإخلاصه على مدى سنين عمره .

في مجموعته الأولى " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " ، استخلص الغيطاني شكلا قصصيا مستمدا من طريقة التفكير العربية ونظامها التأليفي في كتب أصول الفقه والشرائع والأخبار والنسب ، وهي طريقة تنبني على عنصر الحكاية وجمع الأخبار والروايات تحت عناوين عامة مثل : ذكر أصله ونسبه – ذكر أخبار شعره – نبذة عن ورعه – حاشية – خاتمة .

والغيطاني يختار هذه الطريقة القديمة ليبني شكلا جديدا في القصة ، نحس فيه بصماتنا وموروثاتنا القديمة ورائحة تفكيرنا ، فمثلا قصة " كشف اللثام عن أخبار ابن سلام " تكاد تكون صورة من النظام التأليفي –بمعنى التجميعي - القديم انه يبدأها بأسلوب مسجوع ، وبأفكار نلتقي بها كمصطلحات في كتب السير الشعبية ،انه يقول " يارب ياساتر المؤمن من العيوب ، أرشدت قوما من دون الخلق إليك ، ثم وفقتهم للاعتماد في كل أمر عليك ، اللهم صل وسلم على نبيك سيد البشر، كاشف الحقيقة وحامي الصدق العائم فوق البحور الغريقة ، وبعد ،،إني سطرت هذه

السطور " ثم يضع عناوين داخل القصة على غرار الكتب القديمة مثل : ذكر أصله ونسبه – حاشيته – فصل فيما جرى له عند دخول العثمانية –ذكر أخبار شعره – فصل فيما كان يفعله ويقوله – ذكر أخباره الأخيرة.

وهو يتملك مشروعه ويتحكم في خطته وكل شئ في قصته موجه ، حتى الكلمة وحتى التعليق الخفيف وحتى علامة الاستفهام تسهم في تشييد المشروع . خذ مثلا قصة " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " ان العنوان هنا له وظيفته ، وان اختيار كلمة " عاش" مكان " مات" لها دلالتها ، مع انها قد تؤدي المعنى ولكن لا تؤدي المعنى نفسه ، وإذا ما أردنا أن نختبر تركيبة المشروع نجد أن أضابير أوراق هذا الشاب تتضمن مقتبسات من هنا وهناك ، وتبدو مشتتة وأنها مختارة عفويا ، ولكن عند التدقيق نجد أن تصميما محكما يضمها .

مثل آخر عند الغيطاني هو قصته "هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة" ان المشروع فيها يتسرب الى أجزاء القصة بدءا من المقدمة التي يبين فيها طريقة عثوره على هذا المخطوط النادر في أحد الجوامع القديمة في الجمالية ، ثم في ترديده على لسان " آمر المقشرة " العبارة رب يسر وأعن وهي تشبه لازمة" قال الراوي" في القصص العربية القديمة وفي الحكايات الشعبية والتي تجئ قبل كل أر خطير أو شئ جديد . وحتى ما كتبه تحت "درة" عن كلمة " السجن والحبس" ونسبه الى ابن سيده ، يسهم في المشروع ، والنهاية أيضا لها فتنتها الذكية التي تومئ الى الدلالة المستمرة ، التي تكاد تكون قدرا أو قانونا متكررا في تاريخنا يحكم علاقة الشخصية المصرية بالحكام ، انه يقول " وهكذا تنتهي أوراق المخطوط فجأة ، وأكاد أكون متيقنا أن هناك أجزاء مفقودة منه . ولذلك أرجو من هواة ودارسي المخطوطات

القديمة ، إذا ما عثروا على الأجزاء المكملة ز أن يتكرموا بإرسالها إلي حتى أنشرها ويمكن الاستفادة منها ".

والتصميم يمتد عند الغيطاني الى الأسلوب واختيار المفردات ، ان في أسلوبه نكهة تاريخية ورائحة شعبية وألفاظا دارسة ، ولكنها هنا تؤدي وظيفتها ، تماما كهذا الدارس لعصر أدبي قديم يجد من الدقة العلمية ، أن يستخدم مصطلحات هذا العصر وأسلوبه ، ان كلمات مثل "بر مصر- كرشة عظيمة – نفد بجلاه – زادت الرجل في الطرقات – الطيقان المغلقة – طرش العثمانية – هاشوا على ناس مصر – طفشوا من بيوتهم – أنقطع حسهم – بهدلة آخر بهدلة – نجمه يلمع وسعره يطلع ..." ، تتردد في خلال البناء فتكسبه نكهة تاريخية وتعطي قصة " كشف اللثام " طعم المخطوط .

ان الغيطاني يختار شكلا تاريخيا لا لأحداث تاريخية ، وهو بهذا يختلف عن القصة التاريخية بمعناها المعروف عند جورجي زيدان وأبوحديد والعريان ، اذ إنهم كانوا يستخدمون مادة وأحداثا تاريخية ، أما الغيطاني فقصته معاصرة ويرمز الى أغراض معاصرة ، ولكنه يختار شكلا تاريخيا . ان الفرق هنا كالفرق بين الشكل الشعبي واستخدام المادة الشعبية ، ومن ثم نحس أنه يكتب عن واقعنا المعاصر على الرغم من شكله التاريخي ، ان قصته "غريب الحديث في الكلام عن علي بن الكسيح " هي تصوير لكثير من مجالات الفوضى والاضطراب ، وان قصته " أخبار حرب الكفرة" هي تصوير لحالنا من معركة المصير التي تطرق أبوابنا وانشغالنا بملاذنا عن الخطر المحدق ، وان قصته " أوراق شاب عاش منذ ألف عام" توحي بحالة الضيق وبطعم الشبه على حد تعبيره الذي يعترض حلقومه عقب هزيمة يونيو .

ولكن المشروع في قصة " المقتبس من عودة ابن إياس" يفلت من الغيطاني ، فتحولت القصة الى حكاية استعراضية ناقدة ، إننا لا نحس فيها بشخصيته لأننا نجد هذا الأسلوب مطروقا من قبل ، لقد تخيل المنفلوطي أبا العلاء المعري يعود الى الحياة ويلتقي بالفلاحين ، وكتب محمود طاهر لاشين مذكرات تحوي حياته الجديدة ، وأعاد توفيق الحكيم أهل الكهف الى الحياة . ومن ثم تختفي بصمات الغيطاني وتتمحي شخصيته في هذه القصة ، إنها تنتهي النهاية نفسها ، التي نجدها في " أهل الكهف" ، فيختفي ابن إياس لأنه لم يستطع أن يعيش غير عصره ، وقد أثر انفلات المشروع على حركة القصة وعلى نظرتها ، وجعلها تنحرف عن طريق الفن لتهتم بنفع عملي ينقد المجتمع في سخافاته اليومية وليدهش أمام منجزات الحضارة ، ومن هنا تشتت المشروع وكان الرابط هو شخصية ابن إياس في عالمه الجديد ، إن سعاد التي تحولت الى شئ تجريدي – ربما كانت ترمز الى الفن – تظهر في المقتبس الثاني ، لتختفي بين حيرة القراء وحيرة ابن إياس أيضا ، والذي يستعرض أمامنا – كالبانوراما – أشياء أخرى لعصر " نطق فيه الحمار وطار الحديد" على حد قوله .

وقد أتاح هذا الشكل المبتكر للغيطاني انطلاقة قد لا يتيحها له شكل آخر ومكنه أن يمد بصره الى الجذور التاريخية والرواسب الميثولوجية والتكوينات الثقافية . إن آية من القرآن ونبذة من تاريخ قديم ، أو تاريخ أسطوري ، وموعظة من كتاب دين ، ودرة من قاموس لغوي ، وذكرى من أغنية ، وشكوى من الإله رع الى ايزيس ، ومقتبسا من خطبة استسقاء وعنوانا من صحيفة ، وأبياتا من شعر عامي ، إن كل ذلك يتناغم في إطار واحد ، نتيجة إدراك واسع لا

يقف بالشخصية عند الآن فقط ، ولا يفهم مفهوم الثقافة ذلك الفهم الذي يقف به عند المدلول التعليمي المباشر ، بل يضم إليه كل ما يدخل في تركيب الشخصية الحضاري من تجارب ورواسب وجذور .

ومن هنا كان الغيطاني من أفضل شبابنا تعبيرا عن الشخصية المصرية داخل إطارها الحقيقي وغضونها الشعبية ، إن الإحساس بالغثيان في قصة " أوراق شاب" يختلف عن إحساس ضياء الشرقاوي في مجموعته " رحلة في قطار كل يوم" – وبالأخص في قصتيه " رجال في العاصفة" و "رحلة في قطار كل يوم " – انه عند الثاني يتحول الى قضية تفكير –ربما نتيجة قراءاته للأدب الوجودي – والبطل وهو كثيرا ما يتخفى وراء ضمير المتكلم ، فيه ظلال واضحة من روكانتان بطل الغثيان ومن ميرسول بطل " الغريب" في حين أن الغثيان أو الإحساس بطعم الشبه قضية حياة عند الغيطاني ، لها ظروفها السياسية وجذورها التاريخية ، ووسائلها التي يستثيرها عن طريق التاريخ الأسطوري والتاريخ القديم والنصوص الدينية والحفريات الفرعونية .

وان المطارد عند الغيطاني يختلف عن المطارد عند أحمد هاشم الشريف ، فالمطاردة في قصة " أيام الرعب" تتجسد من خلال تقليد صعيدي ، يحرص على الأخذ بالثأر ، وتبرز من خلال روح شعبي في خطاب الجد " سيد أبوالغيط " ، وكلام الجدة "بوانة" ثم تتخلف تدريجيا ليصبح " عويضة" قدرا مسلطا فوق رؤوس الجميع وخطرا يهدد المجتمع بأكمله :

" لو أعجبته ساعة اليد في معصم أحدكم لتتبعه وقطع يده ، لو اشتهى صاحبة واحد منكم لأخذها في وضح النهار " .

ولكن المطارد عند الشريف منقطع الصلة عنا ، انه مطارد

يعيش فوق محطة مسافر أو داخل قطار بين بلدين الأول مطارد مصري والثاني مطارد فيه بصمات كافكا .

******

الحدود الفاصلة بين القصة القصيرة ، تكاد تتلاشى عند الغيطاني . وليس هذا بسبب عيب فني عند الغيطاني ، أو أنه لا يعرف الفرق بين القصة القصيرة والرواية . فالغيطاني من أفضل مثقفينا معرفة بالفروق بين الأجناس الأدبية .

إن السبب يعود الى طبيعة الشكل التاريخي ، الذي أسسه الغيطاني في تاريخ القصة العربية الحديثة . وهي طبيعة تقتضي شكلا يقوم على وحدات مستقلة ، تشبه كل وحدة قصة قصيرة قائمة بذاتها ، ولكن تجمع هذه الوحدات في النهاية رابطة عامة ، تربطها في وحدة كلية . فان نظرت الى الوحدات المستقلة ، اعتبرت الكتاب مجموعة قصصية ، وان نظرت الى الرابطة العامة ، اعتبرت الكتاب رواية ، وهذا معنى ما قلته من أن الحدود الفاصلة بين القصة القصيرة والرواية تكاد تتلاشى عند الغيطاني . إن مجموعته الأولى " أوراق شاب" يمكن أن ننظر إليها بصفتها رواية ، لأن هناك رابطة عامة تربطها ، وهي رصد نتائج نكسة ١٠٦٧ ، وأن روايته " الزويل" بصفتها رواية يذكر الغيطاني في أحد كتبه ، تحت عنوان "صدر المؤلف" أنها مجموعة من القصص حينما أصدر الغيطاني مجموعته الأولى " أوراق شاب" عام ١٩٦٩، كتبت بعدها دراسة ، نشرتها في مجلة المجلة تحت عنوان ط القصة القصيرة بين الإقليمية والتاريخية" خشية من أن يتحول الشكل التاريخي عند الغيطاني الى قالب صارم يصبه على جميع تجاربه الأدبية ، فيصيبها بالتكلف والجمود . ولكن الغيطاني تفلت من هذه الملاحظة ، واستطاع أن يصل الى التنوع داخل الشكل التاريخي .

إن الغيطاني واع بالتراث القصصي عند العرب ،قارئ الكتب القديمة ، مدرك التنوع في التراث القصصي ، ومن هنا استطاع أن يحول الشكل التاريخي الى تنويعات بتعرفه على التراث القصصي.

وحتى نستطيع أن نلم بالتنويعات الشكلية عند الغيطاني ، يمكن أن نقسم مصادره التراثية الى ثلاثة محاور هي :

١- وقائع التاريخ ، أو وقائع الدهور ، إن أردنا الاقتراب من لغة ابن إياس ومن لغة الغيطاني معا .
٢- الأدب الصوفي .
٣- أدب الرحلات .

وكل محور من هذه المحاور السابقة يختلف في تنويعاته عن المحور الآخر . فمثلا محور وقائع التاريخ يختلف عن محور الأدب الصوفي . إن محور وقائع التاريخ يركز على الواقع ، ويكثر من الحدث . أما محور الأدب الصوفي فهو ينظر الى الواقع من فوق ، فيبدو ضئيلا لا تكثر فيه التفصيلات .

وقد انعكست هذه الرؤية للواقع هنا أو هناك على كثير من الملامح الفنية في أعمال الغيطاني . فاللغة في محور وقائع التاريخ تبدو تقريرية وتسجيلية ، بينما تبدو في الأدب الصوفي مريشة ، وكأنها شطحات . والحدث في رواية وقائع التاريخ يتزاحم ويتراكم ويقترب من الواقع ، بينما هو في الأدب الصوفي قليل وغائم ،ويسبح في جو من الوصف . والشخصيات في محور وقائع التاريخ تبدو واضحة ، وقد يميل بعضها إلى التحليل النفسي، مما يقترب به من الرواية ذات الطابع النفسي في الشكل التقليدي، لولا أن الغيطاني بحاسته الفنية ، ووعيه الواضح بالشكل التاريخي .

وإذا أردنا مثالا تطبيقيا نستطيع خلاله أن نتبين الفروق الفنية بين محور وآخر ، فإننا يمكن أن نوازن بين رواية " رسالة المصائر لأهل البصائر" ، وبين رواية " مقام الاغتراب" وهي تمثل الجزء الثاني من كتاب " التجليات" ، ولم تأت هذه الموازنة عبثا ، بل مقصودة ومبررة ، لأن موضوع الروايتين واحد ، وهو تعرض لواقع المغتربين عن مصر ، والذين هاجروا بعد النكسة إلى أوروبا أو إلى بلاد النفط ، وعلى الرغم من أن الموضوع واحد ، فان المعالجة الفنية تختلف من رواية إلى أخرى . إن رواية" رسالة المصائر" ، وهي من نوع روايات وقائع التاريخ ، تركز تفصيليا على كثير من النماذج المصرية التي هاجرت إلى الخارج ، وتتعرض لمشكلاتهم وأحوالهم النفسية . أما رواية " مقام الاغتراب" وهي من نوع الأدب الصوفي ، فإنها تذكر أمثلة قليلة ، لتسبح بعد ذلك في وصف مليء بالأسى والجمود .

ولا يقتصر الأمر على التنويع من محور إلى آخر ، بل إن التنويع يصل إلى حد الفروق بين رواية وأخرى داخل المحور الواحد ، فمثلا رواية " الزويل" تختلف فنيا عن رواية" شطح المدينة" ، مع أن الروايتين ينتميان إلى محور واحد وهو أدب الرحلات .

إن رواية الزويل ، تشبه فنيا أدب الخيال العلمي ، فهي تدور في بلد على الحدود في مصر والسودان ، ويبالغ المؤلف في رسم الشخصيات،حتى يحولها إلى نوع من شخصيات الخيال العلمي .

وينثر المؤلف الكثير من المعلومات العلمية ، حتى يتحقق للرواية الجو العلمي ، الذي يقتضيه أدب الخيال العلمي ، كما يوحي عنوان المصطلح ، وهذا واضح من

العناوين الآتية : معلومات عن الزويل – لمحة في عقائد الزويل – بعض أنواع الوحوش الموجودة بالمنطقة – عادة زويلية – الليل في مناطق الزويل – وغير ذلك من معلومات تضفي المظهرالعلمي على الخيال الروائي .

وتأتي الرواية فتدعم كثيرا من هذا المظهر ، إنها تدور حول تعليقين : أحدهما للدكتور عنتبلي سوس أستاذ التاريخ والآخر للدكتور فتحي السرنجاوي. ويجئ التعليقات في لغة علمية تقريرية ،واعتمادا على وثائق زويلية ، تحاول أن تحقق الموضوع المطروح ، وخلال وجهتين من النظر مختلفتين ، إحداهما تدافع عن الزويل ، والأخرى تهاجم نوايا الزويل ، وكلاهما يتخذان أسلوبا ساخرا ، ويلمحان إلى نوايا المؤلف ، الذي قدم معلومات مفصلة لا يعرفها إلا من كان على صلة بالزويل .

أما رواية "شطح المدينة" ذات جو انقباضي وحزين ، يذكر بعالم كافكا في رواياته وقصصه القصيرة ، الشخصيات بلا أسماء ، وصفاتها عامة ، وهي محصورة وكأنها داخل " قلعة كافكا" ، ومليئة بالجدل والسوفسطائية ، والتفريعات التي تثير الملل ، وكأننا في المناقشات التي تدور بين شخصيات رواية الضحية ، حول تهمة لا نعرف طبيعتها ولا نعرف المجرم من الضحية . وتتردد في رواية الغيطاني عناوين تذكر بعالم كافكا ، وذلك مثل : المقهى وصاحبه – عود إلى الأزياء –الفلاسفة الأربعون – المسائل السبع –البرج – البوابات السبع – بنايات – متاهة – مناقشات أولية – مفتتح إجرائي . وغير ذلك من عناوين تتوالى ، فتوحي بأجواء كافكا ، ومتاهاته ، وجدله حول أمور تافهة ، وجو يضغط على الأعصاب ، ويكبس الأنفاس ، ويؤدي إلى فقدان الهوية .

إن كلا من رواية " الزويل " ، ورواية " شطح المدينة" ، ينتميان إلى الشكل التاريخي ، الذي تعود مصادره إلى أدب الرحلات . ولكن الغيطاني بحساسيته الفنية المرهفة ، ينوع بين الروايتين فيجعل الأولى تعود إلى الخيال المثير ، ويجعل الأخرى تنتمي إلى الواقع الكئيب .

****

- وقائع التاريخ :

أصدر الغيطاني مجموعته الأولى " أوراق شاب" عام ١٩٦٩ ، وبعدها بسنين قلائل أصدر روايته " الزيني بركات" عام ١٩٧٤ . وبين العملين صلة كبيرة ، بل إن قصته " أخبار ابن سلام " ، يمكن أن تمثل تخطيطا مبدئيا للرواية ، فهي مثلها تدور حول نكسة ١٩٦٧ ، وتتخذ من نهاية عصر المماليك على أيدي العثمانيين مسرحا لها ، وقد ورد في القصة القصيرة اسم الزيني بركات ، مما يدل على كتابة الرواية كانت تخامر الغيطاني أثناء كتابة هذه المجموعة .

قلت إن بين العملين صلة كبيرة ، لأن كلا منهما يدور حول نتائج النكسة ، وكل ما هنالك أن الرواية تتخذ من التاريخ منطلقا لها .

ولا يعني هذا أن رواية " الزيني بركات" هي من نوع الروايات التاريخية ، التي تتخذ من الشكل التقليدي قالبا لها ، وأنها مثل روايات أبوحديد والعريان ونجيب محفوظ ، وغيرهم ممن يكتبون الروايات التاريخية ، على نسق الروايات الأوروبية عند والترسكوب واسكندر ديميس ، وغيرهم ممن يكتبون الروايات التاريخية ، التي تعتمد على الزمن التطوري ، الذي ينمو من مرحلة إلى أخرى ،

وتقوم على فكرة الصراع بين الشخصيات ، وتجنح في كثير من الأحيان إلى الفلسفة والتأويل والرمز .

إن رواية " الزيني بركات" تتمرد على مصطلحات العقدة والصراع والمحاكاة والحوار وتأثير المكان وتشريح الشخصيات والكشف عن أزماتها النفسية . وهي تجنح إلى مصطلحات خاصة بها ، يقتنصها سياق الشكل التاريخي ، وقد اعتمدت بنوع خاص على عنصر الوصف ، وهو وصف يختلف في غايته عن الوصف في الشكل التقليدي . إن الوصف في الشكل التقليدي قليل ويهدف إلى الكشف عن الشخصية ، ويندمج في الحدث والحكاية . أما الوصف في رواية الغيطاني فهو كثير ، ويميل إلى السرد والتعليق والمباشرة ، وأحيانا يعكس صوت المؤلف ، الذي يتدخل ليلقي موعظة ، أو يقدم تقريرا . ومن هنا اعتمدت رواية الغيطاني على عنصر الراوي ، الذي يلقي الأحداث يوما بيوم ، ويعلق عليها ، ويستنتج منها العظة .

إن مجموعة " أوراق شاب" ، ورواية " الزيني بركات" . مهدتا لظهور الشكل التاريخي، فكل منهما يمثل بداية الشكل التاريخي في الأدب العربي الحديث ، والذي يعد الغيطاني بحق الرائد الأول لهذا الشكل ، وسبق أن تحدثت بالتفصيل عن " أوراق شاب" ، وبقى لي أن أتحدث الآن عن "الزيني بركات".

تدور الزيني بركات حول اللحظة التي جاء فيها العثمانيون إلى مصر ، وقد بدأت "بمقتطف أ" ، الذي يعود إلى فترة ٩٢٢ ، وهي الفترة التي التحم فيها جيش المماليك مع جيش العثمانيين . وتنتهي الرواية "بمقتطف ب" ، الذي يعود إلى عام ٩٢٣ ، وقد تجلت الحقيقة ،

وظهرت هزيمة المماليك أمام العثمانيين الذين احتلوا البلاد بسهولة.

وقد يبدو أن الغيطاني يميل إلى الزمن التاريخي ، الذي يتابع فيه ابن إياس ، خاصة وأنه يؤرخ الأحداث بالحول والشهر واليوم ، كما كان يفعل ابن إياس ، ولكن هذا في الظاهر فقط ، وهو ظاهر يتعمده الغيطاني ، ليحاكي جو التاريخ ، ويقلد المؤلفات العربية القديمة .

لا يقف الغيطاني عند هذا الظاهر ، فهو بسرعة وبحساسية فنية لا يتابع التسلسل التاريخي ، فيتحدث عقب المقتطف الأول عن أحداث ٩١٢ هـ ، وبذلك لا يكسر التسلسل الزمني ، ثم يعود بعد ذلك إلى فكرته المفضلة عن الزمن التراكمي ، فيقسم الرواية إلى سرادقات ، وكل سرادق إلى ملفات، وكل ملف يحتوي على أوراق ، وذلك على النحو الآتي :

١- مقتطف ، يعود إلى سنة ٩١٤هـ ، ويتضمن تعذيب علي بن أبي الجود.
٢- مقتطف يعود إلى سنة ٩٢٠هـ ، ويتضمن بداية للضيق بالزيني بركات .
٣- مقتطف يعود إلى سنة ٩٢٢ ، ويتضمن نصا ينقله الرحالة عن صديقه ابن إياس .

راد الغيطاني الشكل التاريخي ، في مجموعته " أوراق شاب" وفي روايته " الزيني بركات" . وتابع في أعماله التالية ذلك الشكل ، حتى استطاع أن يؤصله في الحركة الأدبية ، وأن يجعله منافسا قويا للشكل التقليدي والتيار الشعوري ، والرواية الجديدة ، وحتى استطاع أيضا أن يحوله إلى شكل له خصوصيته الفنية ، وحدوده التي تفرق بينه وبين الأشكال الأخرى ، وسنتابع في الأسطر القادمة

حدود هذا الشكل عند الغيطاني ، كما اقتبسناها من أعماله القصصية ، والتي قامت على وقائع التاريخ ، وذلك مثل : أوراق شاب – الزيني بركات – حارة الزعفراني –خطط الغيطاني – رسالة المصائر لأهل البصائر.

والغيطاني لا يلجا إلى الشكل التاريخي كمجرد حيلة تقف عند العنوان أو عند البداية والنهاية ، ثم بعد ذلك نجد أسلوبا قصصيا يعود إلى لوازم الشكل التقليدي.

إن نجيب محفوظ في " رحلة ابن فطومة " يقف عند العنوان وعند البداية التي تقول عثر على مخطوطة ، وعند النهاية التي تقول انتهت المخطوطة . أما ما بعد العنوان وما بعد البداية والنهاية ، فإننا نلتقي بجو نجيب محفوظ وليس بجو المخطوطات " فاللغة هي لغة نجيب محفوظ ، وتخلو الرواية من لوازم المخطوطات ولوازم الكتب القديمة ، فضلا عن أن موضوع هذه الرواية يتحامل فيه على الحضارة العربية والإسلامية ، وأنها قد أدت رسالتها وينبغي لها أن تتوارى .

أما الغيطاني فهو غير ذلك ، فلغته لغة المخطوطات ، وأسلوبه يقترب من أسلوب ابن إياس ، واللوازم الدينية والتأليفية تتوارد في ثنايا أعماله ، وهو يخلط الشعر بالنثر ويوظف عنصر الراوي ، ويقتبس من الكتب القديمة ما يضفي على أعماله روح التاريخ . فهو مثلا في قصته القصيرة " ذكر أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة " لا يكتفي بالعنوان ، ولا بالبداية التي تقول بأنه عثر على مخطوط في حي الجمالية ، ولا بالنهاية التي تقول أن المخطوطة قد انتهى عند هذا الحد ، إن أجزاءه ناقصة ، وعلى من يعثر على هذه الأجزاء أن يبلغه بها حتى تتم الفائدة ، إن الغيطاني لا يكتفي بالعنوان ولا بالبداية ولا

بالنهاية ، كما فعل نجيب محفوظ ، بل انه يضفي على ما بين البداية والنهاية لغة المخطوطات ، وأسلوب الكتب القديمة واللوازم الدينية ، حتى ما ذكره تحت عنوان " درة" يرتبط بموضوع القصة ، لأنه يتحدث عن السجن والمقشرة والرعب .

وكان من أهم ما أنجزه الغيطاني هو فكرة الزمن التراكمي ،الذي يتحرك خلاله الشخصيات على هيئة مجاميع ، ففي الزيني بركات يركز على الملفات ، وفي خطط الغيطاني يركز على الخطط ، وفي" حارة الزعفراني" يركز على المنطقة أو الحارة أو الجهة ، وتتحرك الرواية على هيئة عنقودية تتداخل فيه الأحداث وتتراكم .

إن الشكل التاريخي بهذا التوصيف ، يستخدمه الغيطاني في حارة الزعفراني وفي خططه ، وفي رسالة البصائر ، كما استخدمه من قبل في أوراق شاب ، وفي الزيني بركات فأضفى على هذه الروايات جو التاريخ ، على الرغم من أنها تدور حول موضوع معاصر وهو نكسة ١٩٦٧ ، وهذا يدل على أن الغيطاني قد صفى الشكل التاريخي ، وأعطاه من الخصوصية ما يجعله صالحا للتطبيق على الموضوعات المعاصرة ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فانه يدل على أن للشكل التاريخي وظيفة فنية ، يعطي الموضوع المعاصر نكهته التاريخية وتحقق له المصدقية والثقة .

******

- الأدب الصوفي :

تمثل رواية " التجليات " النموذج الأمثل للشكل التاريخي الذي يعتمد على مصادر من الأدب الصوفي ، فالغيطاني أو الراوي هنا يقوم برحلة من الأرض إلى

السماء ، ثم يعود من السماء إلى الأرض ن ليبدأ رحلة جديدة من السماء إلى الأرض ، ثم العودة من السماء إلى الأرض ، وهكذا في جركة دائرية تصل أولها بآخرها ، ويقول عنها الغيطاني :

" صال علي زمني ، وكرت أيامي ، فاستدلت الأمور إلى أصولها ، ودنت الغصون الأقاصي من جذوعها . قال الشيخ الأكبر : ما ان التقى طرفا الدائرة حتى حدث المحيط ، إذ يكتمل فإنما يدل على نقطة الدائرة التي أوجدها ، فالمحيط يحفظ النقطة ، والنقطة تحفظه وجودا ، أمي كانت المحيط ،وأنا بمنزلة النقطة ، الإجابة فرع من السؤال ، والسؤال عويص ، منتهى الدائرة نقطة بدئها ، ينعطف الأول على الآخر ليتلاشى كل منهما ".

وتقوم هذه الحركة الدائرية على التكرار صعودا وهبوطا ، ليلة صعود وهبوط ، وهذا التكرار لا يثير الملل كما يفهم بعض المتسرعين ، ولكنه تكرار يحاول أن يضعف الحواس ، وأن يفقد اللغة مضامينها القاموسية ، حتى يتاح للراوي أن يهتك الحجب ، وأن يعايش تهويماته ، التي تتجلى بعد ذلك على هيئة شطحات ، ترتفع عن المعاني الأولى للغة ، وتحاول أن تحيط بالمعارف الصوفية ، التي تحتاج إلى لغة سائلة ، وبها قدر من الغموض . ان الراوي هنا مثله مثل الصوفي ، الذي يتلو أوراده وأدعيته ، ويكرر لفظ الجلالة " الله" ويهز رأسه يمينا وشمالا ، ثم يمينا وشمالا ، حتى يغيب عن وعيه وتفقد اللغة مضامينها الأولى ، لتخلو من المعنى ، ويكون هدفها تجميد الوعي ، حتى يمكن فتح الأبواب ، واستلهام الواردات ، وهذه الحركة الصوفية ، ليست هي الظاهرة الوحيدة في أعمال الغيطاني ، التي تستوحي التراث

الصوفي ، بل هناك ظواهر أخرى ، يمكن أن نرصدها على النحو الآتي:

١- ما وراء العقل ٢- التيار الصوفي . ٣- اللغة .

الحضارة العربية الإسلامية لا تتنكر للعقل البشري ، بل تعتبره منحة إلهية يهبه الله للبشر ، فيستخدمونها في أمور حياتهم الدنيوية ، مما يجعلهم مميزين عن سائر الكائنات الأخرى . ولكن الإسلام يؤمن بوجود قوة أخرى ، يسميه العلم اللادني بجانب العلم الظاهر ، وهي قوة تحفظ العقل من الغرور ومن الحيرة ، وتجعل له حدودا لا ينبغي له أن يتخطاها ، وإلا وقع في دائرة الإحباط واليأس.

وقد أشار القرآن الكريم في سورة الكهف إلى العلم الظاهر ويمثله موسى عليه السلام ، والى العلم اللادني ويمثله العبد الصالح " الخضر".

وتذكر التفاسير أن موسى عليه السلام حينما سئل عمن هو أعلم الناس ، فأشار إلى نفسه ، وأراد القرآن الكريم أن يلقنه درسا ، وأمره أن يبحث عن العبد الصالح عند مجمع البحرين ، والتقى موسى بالعبد الصالح ، الذي أدخله في تجارب كثيرة ، وقف موسى عند ظاهرها ، ولكن العبد الصالح أشار إلى الحكمة الإلهية التي تقف وراء هذا الظاهر.

وقد أشار الغيطاني في تجلياته أكثر من مرة إلى قصة موسى مع الخضر ، وجعل من نفسه صورة من موسى في تمسكه بالظاهر ، وجعل من الحسين صورة للعبد الصالح في فطنته للحكمة الإلهية .

وتحت عنوان خاتمة المقام ، يشير الغيطاني إلى أمثلة تعلو فوق العقل المنطقي ، ولا تجد لها تفسيرا إلا في القوة

التي تكمن وراء هذا العقل ، فهو يرى نفسه في وقت واحد في فاس وفي القاهرة ، وهو يتحول إلى شخصين في وقت واحد ، شخصية أمام الناس لا يملك من أمرها شيئا ، وأخرى تنجذب نحو مريديها ، كما ينجذب الحديد نحو المغناطيس ، وهو يرى أنبياء الله وأولياءه ، يتجمعون في مسجد الحسين والنبي صلى الله عليه وسلم إمامهم .

ولكن الغيطاني يختلف عن موسى عليه السلام ، إذ يكثر من الاعتراض والأسئلة ، وتكون النتيجة أن ينبذ من رحمة الله ، ويطرد إلى الدنيا ، وتسيطر عليه حالة شديدة من الحزن ، يشكو الغيطاني في نهاية تجلياته إلى أصدقائه ، ويقول لهم " أما الآن فادنوا مني ، وحنوا علي ، ففقداني قريب ، ولا تبخلوا بدموعكم لتكون أنيسا في وحدتي ، ورحمة في غربتي ، التي لا تنتهي إلا لتبدأ ، ولا تنقطع إلا لتتصل ، فياحسرتي على القرب بعد بدء البعاد ".

يسبح الغيطاني في تيار صوفي لا تعرف أوله من آخره ولا آخره من أوله ، وينغمس فيه الزمان والمكان في بوتقة واحدة ،لا تستطيع فيها أن تحدد الزمن الماضي من الزمن المستقبل ، ولا هذا المكان من المكان الآخر ، والشخصيات فيه تتحول وتتبدل ، فهو قد يصير أباه ، وأبوه قد يصير جمال عبدالناصر .

والغيطاني واع بكل ذلك ، وينص عليه في ثنايا كتبه ، فهو مرة يقول " ان الأزمنة متجاورة ، متداخلة ، فلا أحد ، ولا غدا ولا أمس ولا فصل ولا قبل ولا بعد ولا علامة ولا ظاهرة طبيعية ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة ".

وهو ثانية يقول عن أمكنة التجليات " اختلط الزمن علي ، وتداخلت الرؤى ، واشتد التجلي ، دخلت إلى عدة

أماكن في وقت واحد ، نزلت مدنا متباعدة في آن واحد ، رحلت إلى الأزمان المختلفة ، فكنت أرى شوارع المدينة الواحدة عند بداية إنشائها ، واسمع ضجيج حركاتها بعد قرن من زمانها ".

للغيطاني قدرة فائقة على خلق مستويات للغة ، تختلف من رواية إلى أخرى ، ومن تيار إلى آخر ، فقد تكون لغته تقريرية ، إذا كان المقام يقتضي ذلك ، وقد تكون مشحونة إذا كان المقام يقتضي ذلك .

فمثلا في مجموعته الأولى يستجلب ابن إياس من التاريخ إلى الواقع ، تكون اللغة تقريرية وعملية . يدور بين ابن إياس والمذيعة الحوار الآتي : " يهمني معرفة رأيك ، قل لي ما سمك وسأكتب ما تجيبني به . أليس لك رأي في رجوع الكرة أو عدم رجوعها .

- آه ، أنت ضد الكرة ، لأنك شيخ ، يهمني أكثر معرفة رأيك ، ما اسمك ؟.
- محمد بن أحمد بن إياس .
- ألم تعرف الأهلي ؟
- لا أعرف شيئا من هذا ، لا تتعجبي ، فأنا لا أعرف ما تقولين ".

ولكن هذه اللغة تختلف حينما يعود ابن إياس إلى الأرض ، انه هنا يميل إلى لغة منسابة وغير محددة ، تتناسب مع التيار الصوفي ، وتدور حول الحوار الآتي :

" قلت :

- اذكر عودتك أيام الهزيمة ، ولكنك تركتني .
- قال :ينأى الحكيم عن حميمه ، إذا أوحشت الدار .
- قلت : القلب سليم ، والود بين جوانحي مقيم .
- سألني : لكني أراك مكدورا .

****

أدب الرحلات :

تتميز قصة الغيطاني التي تستوحي أدب الرحلات ، بأنها تحتوي على كل عجيب ومثير . وقد انعكس ذلك على صورة المكان ، وعلى صورة الشخصيات ، وعلى اللغة ، وغير ذلك من العناصر الفنية ، يمكن أن نلتمسها في ثلاثة أعمال من أعمال الغيطاني وهي : الزويل – شطح المدينة – هاتف المغيب .

تقع أحداث " الزويل" في مكان صحراوي ،بين مصر والسودان كأنه حد الصراط على حسب تعبير المؤلف . وتقع أحداث " شطح المدينة" في مدينة أوروبية بعيدة بمبانيها العتيقة ، وأبراجها القديمة ، وجوها المضبب وتقع أحداث " هاتف المغيب " في الصحراء على أطراف المحيط .

فالمكان في " رواية أدب الرحلات" عند الغيطاني يثير معاني البعد والاغتراب ، فهو ليس مكان إقامة ، ولكنه دائما مكان يرحل إليه القارئ ، بعيدا عن الأشياء التي يألفها وهو في الوقت نفسه مكان على الأطراف والثغور ، بعيدا عن العمران والاستقرار ، وهذا البعد يمنحه الغموض ، ويسمح للشائعات أن تتنامى .

ومن هنا نجد " القسطاط " أو " المدينة المعلقة في الهواء" أو القاعة المقدسة في رواية " هاتف المغيب" تبدو كأمكنة غامضة ، تثير الخيال وتدفع إلى الأقاويل ، ويظل المؤلف حتى النهاية ممسكا بمفاتيح هذا الغموض ، ويظل القارئ معه لاهث الأنفاس كالمدينة المعلقة في الهواء .

وشخصيات الغيطاني في رواية أدب الرحلات لا تحمل اسما ، ولا يقدمها المؤلف في صورة محددة ، فقط نجد لها

صفات عامة من مثل : سائق النقل ، أو الشيخ الملثم ، أو الزويل الكبير في رواية " الزويل " . أو مثل الحضرموتي أو قصاص الأثر ، أو عاشق الطير في رواية " هاتف المغيب".

ويقدم الغيطاني هذه الشخصيات في صورة تثير الغرابة ، فهو يقول عن سائق النقل" طويل الجسم، نحيل ، لونه يميل إلى البني المحروق،لم يكف عن الكلام معظم الطريق من قنا إلى القصير " . وهو يقول أيضا عن أول زويلي يقابله " نحيل ، لونه يميل إلى البني المحروق ، رقيق الفم،مفلطح القدمين ". وغير ذلك من ملامح تقدم لنا شخصيات غريبة ، بعضها يظهر فجأة ثم تختفي فجأة، وكأننا في رواية بوليسية . ان المغربي في رواية " شطح المدينة" يظهر فجأة ، ثم يختفي دون أن يترك أثرا، وان الراوي يتجول في تلك المدينة ذات الأبراج العتيقة والقلاع القديمة ، وقد أصبح غريبا ، فاقد الهوية ، وكأننا في عالم كافكا الغريب .

واللغة في هذه الأعمال ليست جزلة " كلاسيكية" كما كانت في قصة الأخبار التاريخية ، وليست أيضا شفافة نورانية كما كانت في قصة الأدب الصوفي . إنها لغة سلسة ، تقل فيها الاقتباسات الدينية . والنصوص التراثية ، والمقدمات الدعائية ، وتعمل على تجسيد جو الإثارة بأقصر الطرق .

وقد لجا الغيطاني إلى وسيلة مبتكرة تجسد جو الإثارة ، وهي القدرة الفائقة على تصوير الصوت ، والتنبيه الحاد لدرجات الصوت، فبينما تكون القصة في موقف إثارة ، نجد المؤلف يشير إلى بعض الأصوات التي يسمعها حوله. وليس حتما أن تكون الأصوات مرتفعة صاخبة فان بعض الأصوات الخافتة قد تلعب دورا في تصوير جو الرعب

والإثـارة ، خاصـة إذا كانـت رهيفـة دقيقـة ، لا تلتقطهـا الأذن العادية ، ان أصواتا مثل: فرقعة أوراق اللعب على المقاهي ، أو طشيش الطعمية في الزيت ، أو الصوت الخافت المنبعث من البيوت ، أو صرير آلات الطباعة الصغيرة في الشوارع العتيقة ، أو أطيط شبشب الجارة في الدور العلوي ، أو خرير المياه المتساقط وراء محلات الزهور أو دبيب النمل في الجحور ، أو رفرفة ريش العصافير أو زحف الحيات في أوكارها ،أو احتكاك الموجة بالموجة ، أو تزحزح المحارة عن وضعها في قاع المحيط ، أو ملامسة ذرة رمال لذرة أخرى ، أو غير ذلك من أصوات دقيقة ، لا تلتقطها إلا الأذن الرهيفة ، تتناثر خلال قصة أدب الرحلات ، فتضفي إيقاعا يجعل الأعصاب متحفزة للتجاوب مع أي نغمة ، حتى لو كانت صغيرة .

ويتداخل عنصر المفاجأة مع دقة الصوت ، فيزيدان من حدة الإيقاع . ان عنصر المفاجأة في رواية"الزويل" يقحم مشاعر القارئ منذ البداية ، ان الصديقين يكونان في الصحراء ، وفجأة يقتحمها صوت ، يستحضر الراوي على أثره " صورة كلب بارز الاسنان ينبح بصوت عال ، أو زعقة خفير ليلي مرعبة في قرية صغيرة على حافة الصحراء ، أو عربة تندفع ثم تقف فجأة ، أو حجارة تتدحرج وترتطم ، كان الصوت صادرا من رجل الزويل ، لونه أقرب إلى البني المحروق . رأسه مثقلة بشعر هائش كثيف ، يتدلى على ظهره ".

ان الاقتباس السابق من قصة الزويل ، يوظف عنصر الصوت وعنصر المفاجأة ، وعنصر تصوير الشخصية ، ويجسد كل ذلك بداية لقصة بوليسية تستحوذ على القارئ .

ويتحكم الغيطاني في لغته حسب سياقها الفني ، فاللغة لا تسيره ولكن هو الذي يسيرها من رواية إلى رواية ، ومن موقف إلى موقف .

خذ مثلا نهاية " هاتف المغيب" ، وقد وصل الرحالة إلى دنو أجله ، واقترب من غروب الشمس ، ان اللغة هنا ترف وتشف ، وتمتلئ بالظلال ، ويعقد فصلا تحت عنوان " الظلال" يصف فيه أنواع الضباب ، ما بين خفيف هين وكثيف كاللبن ، أو متداخل مثل الكرات الحلزونية الهائلة ، وهو خلال هذا الفصل بنثر مفردات عن العشق والشفافية والنوم والحلم والهدوء والطيبة والسكينة والمرئيات والحنين والاشتياق والرحيل والغياب والسفر والدنو والأجل ، وبنثر أصواتا عن "خرير ماء ربما ينحدر من مرتفع ، أو يتدفق من صنبور إلى حوض مرمر ، يترقرق في جدول مفروش بالحصى" ، أو ينثر صورا عن انعكاس لهب شمعة تحنو عليها مشكاة على بلاط مبلل بقطر المطر ، أو انعكاس ضوء على قماش أخضر يغطي ضريح أحد الصالحين ، أو يتخيل نفسه وهو يطير في السماء ، أو يسبح تحت الماء .

وكل هذه الوسائل التي تصورها لغة الغيطاني في مفرداتها وصورها ، تتضافر في النهاية على تجسيد لحظة الغروب ، التي كان البطل يهدف إليها منذ أول الرواية .

****

نجيب محفوظ :

أصدر نجيب محفوظ مجموعته الأولى ، في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين تحت عنوان " همس الجنون" . وهي تنتمي إلى الشكل التقليدي ، الذي يحاكي الواقع ، ويعتمد على زمن تاريخي تسلسلي ، له بداية ونهاية .

وفي فترة الستينيات نشر قصته القصيرة تحت عنوان " تحت المظلة" ، لتعكس الاضطرابات والتخبط في تلك الفترة ، ومن ثم جاءت في شكل تيار الشعور ، الذي تختلط فيه الأزمنة ، ويتداخل فيه الماضي مع المستقبل .

وفي أوائل الثمانينيات أصدر مجموعة تحت عنوان " حديث الصباح والمساء " التي جاءت على نسق الشكل الأصيل الذي يعتمد على أحداث تاريخية ، تعكس حالة مصر من أيام محمد علي وحتى نهاية عصر السادات .

والباحث ينظر إلى هذا الكتاب على أساس أنه مجموعة قصص قصيرة ، لأن كل فصل من فصول هذا الكتاب يعتبر وحدة قائمة بذاتها ، وان كانت في النهاية تجمعها رابطة عامة .

المجموعة تقلد مظهر القواميس العربية ، وتترجم للشخصيات وترتبها حسب الحروف الهجائية ، وهذا يعني كسر حدة الزمن التطوري ، فالأجيال لا تترتب ترتيبا تاريخيا بعضها عقب بعض ، ولكنها تترتب حسب الحرف الأول من اسمها ، ان شخصية مثل " رشوانة عزيز يزيد المصري" تأتي في الذكر قبل أبيها عزيز وقبل جدها يزيد .

كان من الممكن أن تنتهي هذه المجموعة عند " وحيدة حامد عمرو" فهي نموذج للجيل الأخير جيل الأحفاد ، الذي يهاجر من مصر نهائيا ، ويفتقد الانتماء ،ولكن المؤلف يضيف " يزيد المصري" وهو من الجيل الأول الذي شيد قبره بجوار ضريح شيخه نجم الدين ، حتى يدفن بسلام . ان هذه النهاية تكسر حتى مجرد الوهم بالحس التاريخي ، فهي تنتهي بالحملة الفرنسية ، مع أنها أول الأحداث في تاريخ الرواية ، وبذلك تعود النهاية إلى البداية وتتداخل الأحداث ، ويتكور بعضها فوق بعض ، وتنتقل الدائرة فلا تعرف البداية من النهاية .

وكل شخصية تتحول إلى عالم قائم بنفسه ، ووحدة مستقلة بذاتها على حسب ما نراه في كتب التراجم العربية . ولكنها جميعا تخضع لرابطة عامة ، فإنها الخيط في العقد الفريد ، أو كأنها عياب اليماني الذي يمسك في داخله أشياء كثيرة ، أو غير ذلك من تشبيهات أطلقناها ونحن نتحدث عن مثل هذه الرابطة في الكتاب الثاني وفي فصل الأدب.

والرابطة العامة في هذه الرواية تتمثل في تلك الخيوط الدقيقة التي تضم الشخصيات ، فكل شخصية تربطها بالأخرى صلة إنسانية ، قد تكون القرابة أو الوطن ، أو

حتى الحب والغضب ، وغير ذلك من صلات كأنها أسلاك التليفون .

فهو إذن يخرج في هذه الرواية عن مفهوم الوحدة العضوية ، التي بشر بها أرسطو ، والتي تقوم على توالي الأحداث في خط تطوري صاعد ، وفي الوقت نفسه يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية ، التي تعتمد على وحدات مستقلة داخل رابط عام .

ان مظهر كتب الترجمة يضفي على الرواية بعدا حضاريا ، وتحولها إلى تسجيل تاريخي معتمد ، وكأنها المصادر الأولى ، التي يعتمد عليها الدارسون في استقراء التاريخ ، ان تاريخ مصر الحديث يتحول إلى ترجمة ، والشخصيات التي يقدمها المؤلف هي شخصيات وهمية ولكنها وهمية في الاسم فقط ، أما في واقع الأمر فهي حقيقة ، تسجل تاريخ مصر بأمانة .

وحتى يكون هذا المظهر تاما ، فان نجيب محفوظ يسجل كل شخصية ، أو كل وحدة كشئ قائم بنفسه ، كما يفعل الأقدمون ، فهو يتابع قصة حياتها بأمانة يسجل ميلادها ونشأتها وأهلها ومكان ولادتها ، وثقافتها وزواجها ، وعدد أولادها . والدور الذي أدته ، وينهي كل ذلك بوفاتها .

وقد ألقى كل هذا بظلاله على اللغة من ناحية ، وعلى الخلفية الحضارية من الناحية الأخرى .

فاللغة تسجيلية ، تعتمد على أسلوب الحكي ، ويكثر فيها استخدام الزمن الماضي " كان ياماكان" ، وهي باردة حيادية ، تخلو من الزخرفة الصناعية ، وأيضا سردية تعتمد على الراوي فلا حوار ولا صراع ، ولا تمثيل

للموقف ، ولا تصوير للطبيعة ،ولا غير ذلك مما نراه في الرواية التقليدية.

هو يبدأ قصة " خليل صبري المقلد" ، فيقول : " بكري زينة صغرى بنات سرور أفندي ، ولد ونشأ في مسكن الأسرة في بين الجناين، في مستوى متوسط حسن ، بفضل ارتفاع مرتب أبيه النسبي ، يعتبر أفضل من مستوى جده ، الذي توفي قبل زواج أمه من أبيه ، وكان أشبه الأحفاد بخاله لبيب " . ومثل هذه البداية تتوالى بصورة أو أخرى في بقية الشخصيات ، فتعطينا مثلا لهذه اللغة التسجيلية الباردة ، التي تلعب دورها في سياق الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه ، وهو جنس الواقعية التسجيلية وليست الواقعية التقليدية .

أما الخلفية الحضارية فهي تتمثل في تلك الروح الدينية العميقة التي تلجأ إليها الشخصيات ، وقت الأزمات ، إنهم يبدون وكأنهم معلقون بين إصبعين من أصابع الرحمن يقلبهما أينما يشاء ، على حد تعبير الحديث النبوي ، مما يضفي على الرواية نوعا من الحركة ، يشملها جميعا ، ويعطيها رباطا عاما يضم جميع الشخصيات ، ويوحد بين الوحدات المستقلة .

وهذه الرؤية الحضارية لا توغل في الفلسفة ، ولا ترفع من حدة الصراع ، ولا تتعامل مع قضايا إنسانية تجريدية ، كما هو الشأن مع الشكل التقليدي ، التي تجعل المحلي سبيلا للإنساني ،والخاص مطية للعام ، أما هنا فلا إيغال ولا تحليل ولا فلسفة ، وكل شئ يتناسب مع هذا الشكل التاريخي ، ومع كتب الترجمة القديمة التي تقف عند المكونات المتضامة ، وتردد الآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، وتتسم بالرضا والسكينة والتوكل .

وتأتي وجهة النظر المعاصرة هادئة ، دون تحليل ولا تأويل ، إذ تصبح الرواية نوعا من التعليق على تاريخ مصر المعاصر ، ومن خلال حدقتي مؤرخ ، يسجل بأسلوب محايد ، ظواهر هذا التاريخ وخفاياه .

المجموعة تشمل تاريخ مصر الحديث ، بدءا من الحملة الفرنسية " انظر :يزيد المصري" ، وانتهاء بعصر الانفتاح في عهد السادات " انظر قدري عامر عمر الذي اعتقل في حركة سبتمبر ١٩٨١ " ، وبين البداية والنهاية تتناثر إشارات إلى ثورة ١٩١٩ ، والى سعد زغلول والوفد ، والإخوان المسلمين ، والشيوعيين ، وثورة ٢٣ يوليو ، وجمال عبد الناصر ، والسادات .

ورغم الأسلوب المحايد والنبرة التسجيلية ، فان المؤلف ينحاز إلى الجيل القديم أكثر من الجيل الجديد ، فالشخصيات الكبيرة تبدو راضية مستقرة يحركها قدر كبير من القيم والتقاليد ، أما الشباب فيبدو ساخطا ، منقطع الجذور ، يفكرون في الهجرة إلى بلاد النفط ويقطعون الصلة بالآباء والأمهات ، وظهرت في المجتمع عوامل سلبية جديدة، تتمثل في المحسوبية والوصولية والانتهازية والثراء الفاحش ، تقول هنومة حسين قابيل وقد رأت انحراف زوجها " هل أصبحت الحياة الشريفة مستحيلة حقا ، ولكنها مع ذلك ترضخ للواقع ، فهو أقوى أن تعانده ، ولولا المال الحرام لما استطاع زوجها أن يوفر لبناته حياة الاستقرار في بيوت أزواجهن.

يحي الطاهر عبدالله :

تأثر يحي الطاهر بالتراث الشعبي ، ففي قصته "٣٥ البلتاجي"،يصور بطل القصة في صورة طيبة ومتسامحة ، مثل أغلب أبطال الحوادث الشعبية . فهو قروي ساذج يأتي من الريف إلى المدينة ، وتقابله الهزائم في كل ناحية ، وهو

عقب كل هزيمة يكرر اللازمة الشعبية "استبينا، استبنيا ، استبينا " . وهو في قصة "ثلاث ورقات" يجعل من مصرية وأخيها عبدالحفيظ صورة لحكاية شفيقة ومتولي التي تشيع في جنوب الصعيد . فمصرية تنزل وأخوها ينتظرها بالسكين ، وهي تسير نحوه وكأنه قدرها المكتوب على الجبين ، ويستغل الكاتب لعبة الكوتشينة " ولد وبنت وشايب " ، وهم الذي يمثلون أطراف الحكاية ،ويحشرهم المؤلف في عربة تسير نحو المصير المحتوم ، واستطاع الكاتب أن يعبر عن هذه القدرية خلال جمل قصيرة وسريعة ، وكأنها نعرات الندب ، التي كانت تصاحب " العديد على الميت".

وتأثر يحي الطاهر بألف ليلة وليلة بنوع خاص ، ففي قصته " محبوب الشمس " جعل من بطل القصة صورة للشاطر حسن ، الذي يريد أن يحضر الرومان من جزيرة الجان ، وفي قصته الوارث ، جعل من الصغير صورة لبطل ملحمي يطلع لنخلة ، ويسبح في الترعة ، ويفعل الأعاجيب ، في انتظار اللحظة التي يسترد فيها ارثه عن والده .

رصدنا بدايات التأثر عند يحي الطاهر ، والذي ظهر مبكرا في مجموعته الأولى ، التي نشرت في فترة الستينيات من القرن العشرين ، تحت عنوان "ثلاث شجيرات تثمر برتقالا" .

بدا هذا التأثر جزئيا ، خلال بعض الشخصيات ، أو خلال بعض الجمل التي تحاكي لغة الحواديت الشعبية . ولكن هذا التأثر تنامى عند الكاتب في أعماله المتتالية ، وخاصة في مجموعته "حكايات الأمير" التي ظهرت في أواخر السبعينيات ، فقط استغلت هذه المجموعة إمكانات الشكل الأصيل الذي يعتمد على التراث الشعبي.

تتكون " حكايات الأمير " من قصص قصيرة مستقلة وقائمة بذاتها وان كانت هناك رابطة عامة تجمع بين هذه الحكايات ، وقد ركزت على استقلالية كل حكاية ، ودرستها على أساس أنها مجموعة قصص قصيرة ، وهو الوصف الذي أطلقه ناشر أعمال يحي الطاهر على هذه المجموعة .

استغلت حكايات الأمير " إمكانات الشكل الشعبي في وجوه كثيرة ، نشير إلى أربعة منها على النحو الآتي :

١- الراوي.
٢- اللوازم الدينية.
٣- العناوين.
٤- اللغة .

****

- الراوي :

ليس البطل في هذه الحكايات هو الأمير الذي تحمل الراوية اسمه ، وتروي الأحاديث من أجله ، ان الأمير غارق في لذته ، لا يبدو فيه سوى ظل ممدود على الأحداث.ولكن البطل هو الراوي فهو الذي يخترع الحكايات ويقصها ، وهو الذي ينتقي الأحداث ويوجهها وهو الذي يستنبط العظة ويسوقها . ومن هنا نراه يطل برأسه ، ويخرج لسانه من أول المجموعة إلى آخرها ، ويستخدم ضمير المتكلم ، ويعلن عن وجوده وحضوره بلا مواربة .

وهذا الإعلان الصارخ لا يضر بفنية القصة ، لأنه متسق مع سياق هذا الجنس الذي يعتمد على الراوي ، ويسمح له بأن يلقي العظة ولو من فوق الجبل ، ويستخرج الحكمة ولو من بطون الكتب .

ان الراوي يعلن عن نفسه خلال ضمير المتكلم ، فهو في الحكاية الأولى يبدأ بعد الحمد والصلاة بهذا الفصل " أقول" وهو في الحكاية الثانية يعلن عن نفسه بصورة أكثر وضوحا " هنا ، أقول أنا "، وهو في الحكاية الثالثة لا يبدأ بالفصل ولكن يبدأ بالضمير متحديا " أنا لم أشهد تلك الأيام ، ولكني حضرت ليلة أحياها ثلاثة".

وهو يستمر في هذا الإعلان في ثنايا الحكايات ،ففي الحكاية الأولى يستخدم الفعل " أقول" أول كل فقرة ، ثم يورد العظة خلال الفقرة ، وكأنه يقول للأمير : أقول لك فانتبه لي . انه لا يروي حكاية الكونت وحده ، ولكنه يروي حكاية كل مغرور شادر في غفلته حتى لو كان الأمير نفسه ، وتأتي الخاتمة في هذه الحكاية مبررة بمنطق هذا الشكل التعليمي " بعد الثناء عليك أميري والصلاة على النبي ، فلله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة " . الخاتمة في حد ذاتها ليست حسنة ، لأنها تتحدث عن ملك الموت وقد أتى في عربته ، ثم حمل الكونت معه ومضى ، وتصاعد الغبار فغطى كل شئ، الخاتمة بهذا المضمون المأسوي ليست حسنة ، ولكنها حسنة بمنطق التراث الشعبي ، الذي يجعل من الموت خلاصا ، ونهاية كل مغرور . وهنا نرى انحيازا من الراوي نحو الطرف الآخر في ثنائية الحاكم والمحكوم ، فالبطل ليس هو الأمير السادر في ترفه ن وكأنه أحد الخصيان في قصور الحكام ، ولكن الراوي هو البطل الحقيقي، وهو ينتمي إلى طبقة المحكومين ، يتكلم بلغتها ، ويستخدم لوازمها ، ويعكس همومها ، ويعبر عن طموحها ، وأخيرا ينتقم من أميرها بصورة ذكية ، لا توقعه تحت طائلة القانون .

حقا ان المؤلف لا يعلن عن الانتماء الطبقي لروايته ، ولا يتحدث عن صفاته المادية والنفسية ، ولا يشير إلى بيئته ، ولا ظروفه الحياتية ، ولكن كل شئ في المجموعة ، سواء في اللغة أو في الرؤى أو في اللوازم ، يشير إلى أن هذا الراوي ينتمي إلى طبقة المغلوبين ، الذين لا يستطيعون أن يحققوا وجودهم في الواقع الخارجي ، فيتخذون من الخيال وسيلة لتحقيق هذا الوجود .

ويسند المؤلف بعض حكاياته إلى سلسلة من الرواة ، وهو بذلك لا يهدف إلى مجرد المحاكاة الخارجية للشكل الأصيل سواء في صورته التاريخية أو في صورته الشعبية ، ولكنه يهدف إلى إضفاء طابع اليقين على متنه .

فالحدث عنده ليس مجرد حكاية يلقيها مهرج أمام الأمير ثم ينصرف ، ولكنه حدث متواتر ، يصدر عن جماعة يستحيل تواطؤهم على الكذب كما يقول علماء الحديث عن مصطلح الحديث المتواتر . ان الراوي يؤكد من خلال هذه السلسلة على أن تعاليمه يقينية ومؤكدة ، وتتناقلها الأجيال ، وكأنها الحكمة التي لا تقبل التشكيك .

ان الراوي في حكاية عبدالحليم أفندي مع المرأة الخرقاء ، ينقل عن ثلاثة رواة ، يصفهم في أول الحكاية بأنهم "ثلاثة من أفضل الرواة يا أميري ، خطفهم الموت الظالم في علة واحدة ، عليهم رحمة الله ، لقد كانت خسارتنا فيهم كبيرة " . ويحكي الرواة الثلاثة ما سمعوه ، ويؤكدون بأن "رب الكون شاهد على صدق ما نحكي ".

ويقدم الراوي رواته في صورة غريبة ، فأحدهم أكتع يدق على العود ، والثاني أخرس يصرخ ، والثالث أهتم يضرب على دف .

وهذه الصورة الغريبة لا تأتي من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تضرب في بنية الحكاية ، فعبدالحليم أفندي من أصحاب النفخة الكذابة ، وهو خارج على طبقته ، يحاول أن يقلد الانجليز والحكام في كل شئ ، ولكنه في حقيقته فارغ أجوف، مجرد حادثة صغيرة تكشف عن خوائه ، فقد تقدمت إليه المرأة الخرقاء كما تصفها الحكاية ، وطلبت منه أن يقرأ لها الخطاب ، فوقع في حيص بيص ، وكأنه سمكة في شبكة على حد تعبير الحكاية ، فينهار ويعترف بأنه أفندي في ثيابه ن ويصرخ في المرأة " وها أنا يا أم أشق ثوبي أمامك ".

ليست المرأة خرقاء كما يدعي عبدالحليم أفندي ، لكنها في الحقيقة تكشف عن الواقع المنهار ، انه يضع سره في أضعف خلقه ، وكما النملة مع سليمان ، وكما فعلت الدودة مع المنسأة ، يهئ الله هذه المرأة الخرقاء لكي تكشف الحقائق .

وهنا تكشف الرواية عن مظهرها الجاد ، الذي يتخفى وراء قناع التسلية والطرافة ، ان الرواة الثلاثة يبدون في صورة غريبة ، أكتع وأخرس وأهتم ، وهي صورة لا تأتي من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تلمح إلى مظهر جاد ، يتفق مع رؤية العامة من ناحية ، ومع رؤية هذه الحكاية من ناحية أخرى .

فالحكاية تشير إلى أن الأمور تجري على غير ما ينبغي ، والوظائف تسند إلى غير أهلها ،فالأكتع يدق العود ، والأخرس يصرخ ، والأهتم يضرب على الدف .

وهذه الإشارة تلخص اعتراض العامة ، أو الطبقة المحكومة على النظام الذي لا تملك له تغييرا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنها تتفق مع رؤية الحكاية ، التي

تصور شخصية تنتمي إلى غير طبقتها ، وتمارس مالم تخلق له ، وتدعي ما ليست أهلا له .

ومن هنا تظهر الرواية بمظهر جاد ، ينعكس على البداية والنهاية وعلى ما بين البداية والنهاية .

فالبداية تبدأ بالأيمان الغليظة من الراوي ، وأيضا من الرواة الثلاثة ، على أن يحكونه قد شاهدوه كأنه الليلة على حد تعبيرهم .

والنهاية تنتهي والراوي يقدم العظة لأميره ويقول :

" تلك هي حكاية عبدالحليم أفندي مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك يا أميري كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذي لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك يا أميري شهيد ".

وبين البداية والنهاية تتناثر تعبيرات مثل " خلاصة القول يا اخوان " ، " اسمعوا يا سامعين" ،" وصلوا على طه النبي" ، " وهكذا يا سادة ".

وكل هذا يضفي مظهر الجدية على الحدث ، ويحوله من مجرد حكاية صغيرة طريفة إلى أداة انتقامية ، يوجهها الراوي إلى الطرف الأول في ثنائية الحاكم والمحكوم / ممثلا في ذلك النظام الذي يرمز له الأمير السادر في غيه ، فتحذره بأسلوب غير مباشر ولكنه حاسم ، بأن مصيره سوف يكون مثل مصير عبدالحليم أفندي ، وهو مصير كل متبجح مغرور ، يدعي ما ليس له ، ويمارس مالم يخلق له .

****

- اللوازم الدينية :

تتوالى اللوازم الدينية في التراث القصصي سواء في البداية أو في النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية.

وهي ذات دلالة على الخلفية الدينية التي تشكل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فالدين في تلك الحضارة ليس مجرد مظهر ثقافي ، ولكنه يمثل وجود هذه الحضارة والإنسان في ظل تلك الحضارة مغموس في الدين في أفراحه وأتراحه ، وفي أعياده ومواسمه ، حتى حين يخلو إلى أهله ، باختصار ان الدين في الحضارة العربية الإسلامية هو صانع الحضارات وسابق لها ،وليس الأمر بالعكس كما هو حال الدين في الحضارة الغربية ، إذ يمثل منتوجا حضاريا ، ورؤية فلسفية وفعلا إنسانيا .

وقد تحقق هذا المظهر الديني في حكايات الأمير ، سواء في البداية أو في النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

ان الحكاية الأولى تبدأ فتقول :

" الحمد لله الذي لم يسلبني كل نعمة ، فمنحني نعمة الخيال ، والصلاة على النبي الذي أجار غزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللئيم ، والثناء الثناء عليك يا أميري ".

وتنتهي هذه الحكاية وتقول :

" وبعد الثناء عليك يا أميري ، والصلاة على النبي ، لله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة ". وتتناثر اللوازم الدينية خلال حكاية صيف مثل : " والله واحد يا أميري والشمس بوجهين". ، " وآه يا أميري ، والليل أيضا براسين ".

وغير ذلك كثير يتواتر خلال المجموعة ، ويشير إلى مستويين :

ذلك المستوى الشعبي الذي يحرك التراث داخل إنسان المنطقة ، ويخاطبه خلال رؤيته التي شكلها التاريخ ، أو هي التي شكلت التاريخ مما يجعل العمل الفني يتسلل داخل وجدانه ، ويفعل في نفسه ما لا تستطيع أن تفعله البداية المشوقة ، والنهايات المفتوحة ، ولحظة الذروة ، والعقدة والبناء الدرامي ، وإثارة نوازع الفضول ، وإخفاء الأوراق والجري وراء ما هو خفي ومستور .

ويضاف إلى هذا المستوى الشعبي مستوى آخر ، يتخطى فيه الكاتب أسوار التراث ، ليصافح لحظته المعاصرة .

ان المؤلف يورد هذه اللوازم لا لكي يقف عندها ، ويكتفي بمحاكاة المظهر الثقافي ، ولكن يقدم الخلاصة الأخيرة لأميره .

ومن هنا تلونت هذه اللوازم بدلالة كل حكاية . ان حكاية " الزرقة الداكنة – وهي الحكاية الأولى – عن النفخة الكذابة التي يمثلها الكونت وينهيها ملك الموت ، وتأتي اللوازم في هذه الحكاية متلونة بهذا المضمون ، وتلمح إلى هذا الجانب عند الأمير ، فالراوي أميره في البداية والنهاية يخاطب أميره قبل أن يخاطب الله ورسوله .

أما " حكاية صيف" التي تلي الحكاية الأولى مباشرة ، فهي دعوة للمغلوب لكي ينتقم من غالبه ، وتأتي اللوازم الدينية فتؤكد هذه الدعوة ، ان الراوي يكرر في لوازمه بأن الله واحد والشمس بوجهين ، وبأن الليل أيضا بوجهين ، والله لا شريك له ، وهو بذلك يريد أن يقهر عوامل الخوف داخل بطله ، فالله في ملكه هو الواحد الذي لا يقهر

، أما بقية المخلوقات فهي متغيرة لا تبقى على الدوام ، لا الشمس دائمة ولا الليل ولا سائر الظواهر الطبيعية .

يقول ذلك البطل لنفسه ، ويؤكده الراوي خلال لوازمه الدينية ، ويمارس البطل فعل الانتقام ، ويحس بلذة الانتصار .

ويشعر الطرف الآخر في ثنائية الحاكم والمحكوم ، والمتمثل هنا في وريث الكونت بعنصر الخوف ، وهو عنصر لا يدفعه جدران من صاج متين ، ولا سقف من صاج متين ، ولا عين مسحورة ، فقد يتسلل إليه على هيئة خادم ، يحمل قلة الماء أو صينية الطعام .

وتندغم هذه اللوازم الدينية مع بقية عناصر الحكاية ، فتجسد هذا الفعل الانتقامي . ان الحكاية عنوانها " الصيف" ، وهو صيف ليس ككل صيف ، فهو الصيف لا يلطفه ماء ، ورطوبة الجو تخنق الأنفاس ، والشمس الكبيرة القريبة من الأرض ، لا غاية لها إلا أن تشب الحريق بعالمنا في التو واللحظة ".

وتتوالى الحكاية في مثل تلك اللغة المشحونة ، حتى أعلام الشخصيات تحمل هذه الشحنة ،وتأتي اللوازم الدينية في حينها ، فتتسق مع هذا الجو المشحون ، وتؤدي مهمتها في تخدير الأمير والكونت ، ومن يرث الأمير أو الكونت ، وتدفع الطرف الآخر في المعادلة إلى أن يتحرك ويمارس فعل الانتقام ، فقط عليه أن يبدأ ، وسيجد كل شئ بعد ذلك سهلا ، فالله واحد لا شريك له ، وسائر المخلوقات قابلة للمحو ، حتى لو كانت الأمير نفسه .

*****

- العناوين :

تتوالى بعض عناوين حكايات الأمير على النحو الآتي :

" حكاية عبدالحليم أفندي وما جرى له مع المرأة الخرقاء".

"حكاية الصعيدي الذي هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم"

"حكاية أم دليلة طاهية الموت ".

وهي عناوين تلعب على مستويين أيضا فهي من ناحية تشبه عناوين ألف ليلة وليلة، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وغيرهما من حكايات التراث الشعبي ، وهي مشابهة تمتد إلى تركيبة العنوان الأسلوبية ،والى استخدام المفردات اللغوية.

ان بعض العناوين تتوارد في ألف ليلة وليلة على النحو الآتي :

" حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة ".

"حكاية الصعيدي وزوجته الإفرنجية ".

" حكاية الشاب البغدادي مع جارته التي اشتراها ".

وتأتي عناوين يحي الطاهر فتستحضر هذا الجو في ليالي شهرزاد ليس فقط لأنها تعارض المضامين في معروف الاسكافي أو في حكاية دليلة ، أو الحكايات التي تدور حول مكر النساء ، ولكن لأنها تحاكي التركيبة اللغوية والأسلوبية أيضا .

وهنا نفهم المحكمة في وصف يحي الطاهر روايته بأنها حكايات للأمير ، وفي إصراره على إطلاق كلمة " حكاية" على كل قصة من قصص هذه الحكايات . انه يعي تماما بأنه لا يكتب قصة بمعناها الأوروبي المعاصر ، ولكنه يكتب

حكاية بمفهوم ألف ليلة وليلة ، يستخدم فيها كلمة حكاية ، التي وردت في ثنايا ألف ليلة وليلة .

ولا يقف المؤلف كالعادة عند هذا المستوى التراثي ، ولكنه يطل من خلاله على الأحداث الجارية ، فحكايته ليست هي ألف ليلة وليلة "ذات الحوادث العجيبة ، والقصص الغريبة" ، ولكنها حكايات للأمير ، تتخذ عنوانا حاسما يؤكد وظيفة الراوي التعليمية ، فهو ليس يحكي العجائب والغرائب من باب التسلية فحسب ، ولكنه يحكيها أيضا من أجل هدف تعليمي ، يحذر الحاكم من عاقبة غيه ، ويدفع المحكوم إلى الانتقام من ظالمه.

وهذا الجانب التعليمي هو الذي يبرر استخدام بعض المفردات والإشارات المعاصرة التي وردت في عناوين حكايات الأمير ، فالرجل الذي فضحته المرأة الخرقاء يحمل لقب أفندي ، والرجل الذي يحلم ليس هو معروف الاسكافي ولكنه الصعيدي الذي ذهب ضحية أحلامه في عاقبة أشد من عاقبة معروف الاسكافي ، فالأمير قد استمتع فترة بخيالاته ، أما الصعيدي فقد عاقبته الأقدار بالموت نتيجة خيالاته .

*****

● اللغة :

يحرك يحي الطاهر لغته أيضا على مستويين : ذلك المستوى الشعبي الذي يحاكي به التراث القصصي . وذلك المستوى العصري الذي يوحي بثقافة المؤلف ، وانتمائه إلى لغة أدبية منتقاة .

يقول في حكاية عبدالحليم أفندي:

" زوجة كبير ضباط المطار هذه يا حضرات ، كانت كريمة الصفات ، مقيمة حفلات ، لها من الصاحبات

العشرات،بفضلها عرف الأكابر ، ونسوة الأكابر ، وأبناء الأكابر ، عبدالحليم أفندي الذي يتكلم كلام الانجليز ، ويطبخ طبيخ الانجليز ، ويصنع أحلى حلوى ، وبفضلها طار صيت عبدالحليم فبلغ المدن ، وعرفه المأمور والحكمدار ".

فاللغة هنا تبدو في مستواها الشعبي في استخدام المفردات واللوازم الإسلامية ، والتكرار والسجع ، ولكن هذه السهولة يكمن وراءها جهد فنان مثقف ، يعكس جانب الصنعة من اللغة .

ولا أعني بكلمة " صنعة" أية إيحاءات تفيد التكلف أو التصنع أو الاصطناع ، ولكن أعني ذلك الجهد الذي يقوم على الصنعة الأدبية ، ويضيف إلى موهبته الربانية ، انه لا يسلم اللغة كما استلمها ، انه يتصارع معها حتى ينقلها من مادة خام إلى مستوى يحمل بصمات الفنان.

يذكر يحي الطاهر في حديث أجراه معه سمير غريب ، وورد في نهاية أعماله الكاملة ، أنه لا يكتب ولكن يروي ، وهذا يعني أنه لا يخاطب العين ولكن يخاطب الأذن ،ان خطاب العين قد يحيل اللغة إلى مجرد وسيلة للإفهام ، أما خطاب الأذن فانه يحرص على الإيقاع ، حتى لا تضيع اللغة مع الموجات الصوتية .

ان اللغة العربية في أصل نشأتها هي لغة رواية ، تخاطب الأذن وتحرص على الإيقاع ، وقد اختار يحي الطاهر جانب المتعة الجمالية فعرف كيف يحرك عبقرية هذه اللغة .

وهنا تبدو " صفة الفنان" الذي يستلم اللغة كتراث ثم يلعب على أوتارها ، ويتلاعب بخصائصها حتى يسلمها وقد حملت بصمته الخاصة .

ان اللغـة عنـد يحـي الطـاهر تبـدو منتقـاة موقعـه قصـيرة الجمل ، متسقة الجرس . يقول في حكاية أم دليلة:

" كحلـت دليلـة الرمـوش ، ورشـت العطـر علـى الثـوب المنقـوش ، وربطـت العنـق بمنـديل ملـون ، وأمسـكت بيـدها وردة ، وطلعـت علـى زوجهـا الراقـد فـي سـرير المـرض ، بوجـه يضـحك ، وجسد يـرقص ن وقالـت : الآن قل قولـك يـا رجل ومالت ، فقطف العجوز من الغصن الداني قبلـة ، وقـال : أنافي النعيم وأنت حورية ،وأنا في الجحيم وأنت جنية ".

ان هـذا الاقتبـاس يخفـي وراء مظهـره الشـعبي مسـتوى خـاص يعكـس شـاعرية المؤلـف ، وتوظيفـه لفـن القـول الـذي يروي ويوقع .

ومـن هنـا جـاءت جمـل يحـي الطـاهر قصـيرة ، موقعـه متسقة الجرس ، فقد يقول " وقـع عبدالحليم أفنـدي فـي حيص بيص ، وأحس أنـه سمكة في شبكة " ، وقد يقول " طعامهـا لحمة فـي صينيه أو حمامـة مشوية " ، وقد يقول الكثيـر مـن أمثال هذه التعبيرات التي تعكس روحا شعرية ، تنبثق خـلال المستوى الشعبي .

وقد يضمن يحي الطاهر بعض قصصـه شيئا مـن الشـعر الشعبي ، الذي يتردد على ألسنة الناس ، وتبلغ الصـنعة الفنيـة منتهاهـا ، فـلا يستطيع السـامع (لـيس القـارئ) أن يفصـل بـين صـنعة يحـي الطـاهر وصـنعة الفنـان الشـعبي ، لأن الاثنـين يندمجان في بنية واحدة .

فالمجنون في "حكاية الريفية" يغني في السوق ويقول :

ولع الوابور يا جودة   القطنة أكلتها الدودة

والبنات عاوزة تتجوز   والصبيان نفسها مسدودة

ان هذه الأغنية تندمج في لغة يحي الطـاهر ، فهـو يتحـدث بلغة العامة أو ان العامة تتحدث من خلال يحي الطاهر .

ولكن هذا التوازن بين المستويين يختل أحيانا ، وتميل بعض قصص يحي الطاهر نحو المستوى العصري الذي تعكسه ثقافة المؤلف وصنعته الفنية .

ان حكاية الريفية هي حكاية ذات طابع شعبي عن الفقيرة التي تطمح في الزواج من عجوز غني ، ولكن الطاهر بثقافته وصنعته الفنية ، يطل خلال التعبيرات ، والصور والعناوين الداخلية .

ان بعض عناوينه تتمثل في : بعد وقوع الواقعة – النعيم – الحافة – الهاوية – أكابر القوم في البورصة – ويلعبون لعبة الإنسان والقدر – لقد جربت والى الأبد من مصيرهم المعتم – السائرون في طريق الانتقام .

وبعض صوره بعيدة عن الخيال الشعبي ، فالريفية تنظر وراء ستائر الدانتل المخرمة ، وملك الموت يرى فرعين يابسين ، فيطوحهما لريح الخريف الأبدية .

وكل هذا يعكس ثقافة المؤلف التي تطل وراء السطور ، ويجعل المستوى العصري يعلن عن نفسه ، ويتوارى المستوى الشعبي قليلا ، فلا يبوح بكل أسراره .

******

ألفريد فرج :

جاءت رحلات السندباد في الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة ، وكل رحلة أو كل سفرة حسب تعبير الليالي تمثل وحدة مستقلة ، مثلها مثل المقامات ، كل مقامة تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ويربط بين رحلات السندباد أو بين المقامات صلة عامة .

وتقدم رحلات السندباد نموذجا للشكل التراثي ، سواء في دلالته المضمونية ، أو في سماته الفنية . فالبطل هنا رجل تحرسه عناية الله،هو يدخل في مغامرات كثيرة ، ولكنه في النهاية يعود إلى أهله غانما ومحملا بالمال ، فيقيم القصور ، ويعد الولائم لأصدقائه ، ويعطف على الفقراء ، وهو يعطي درسا للحمال الفقير الذي حسده على قصوره وأمواله ، ويقربه إليه ، ويقص عليه بعد العشاء قصة مغامراته حتى يستل الحسد والضغينة من قلبه ، وتقوم بينهما صداقة ، تحل مشكلة الفقر والغنى بطريقة سلمية ، لا تراق فيها الدماء ، وتتخلص من كل عاطفة شريرة ، فالكل عباد الله ، والمال مال الله ، للفقير فيه حق معلوم ، كما أن للغني حقه المكتسب .

أما السمات الفنية فان هذه الرحلات تمثل النموذج التراثي ، الذي يعبر عن وجدان الشعب ، ويعكس ذوقه الفني خلال خيال شعبي يعتمد على التاريخ والأساطير والحكايات .

وقد لفتت هذه الرحلات نظر ألفريد فرج ، فكتب عنها عملا أدبيا تحت عنوان "أيام وليالي السندباد" ، وهذا العمل يمكن أن ننظر إليه بصفته قصة قصيرة إذا ركزنا على كل وحدة من وحداته المستقلة .

ويمكن أن ننظر إليه بصفته رواية إذا راعينا الصلة العامة بين وحداته المستقلة .

وقد عكس فرج روح سفريات السندباد ، فحافظ على خيالها وأساطيرها وتلقائيتها ، ويصور بطله في صورة قريبة من بطل سندباد الليالي ، فهو شخص منتم متشبع بثقافته وتاريخه ، يعود في النهاية إلى أهله ووطنه ، بعد أن تلقى الخبرة واكتسب المال ، وعاد ليعيش بين أصدقائه ومحبيه ، وكل ذلك في لغة سهلة وقريبة من لغة الليالي يفهمها العامة ويتذوقها الخاصة ، ويعجب بها الكبار وينبهر بها الصغار .

ولكن المؤلف لم يقف عند حدود محاكاة السندباد الليالي ، بل أضاف إليه من فنه وثقافته ، ما جعل سندباده ذات خصوصية شديدة ، تميزه عن سندباد الليالي ، ويطرح من خلاله بعض القضايا المعاصرة ، بطريقة تلقائية وسهلة ، تخلو من الإيغال والتفلسف والصراع ، وغير ذلك مما يقترب من أفكار الخاصة .

وتأتي الصفحات القادمة لتحلل لنا رحلات السندباد بصفتها تنطلق من الشكل التراثي لتؤسس عليه شكلا أصيلا ومعاصرا .

تقرأ سندباد فرج فكأنك تقرأ سندباد الليالي التلقائية نفسها ، والفانتازيا نفسها ، وقد أضيفت إليهما صنعة فنان معاصر يستخدم خبرته وثقافته في خلق جو من الحركة يتميز بالإبهار الفني ، والتحليق في عالم الأساطير والخيال ، ويتحول فيه المؤلف إلى مخرج ماهر ينتقل من الصين إلى الهند إلى عالم البحار ، إلى عالم الغابة إلى عالم المتوحشين ، إلى جزيرة القرود ، وكأننا إزاء فيلم مثير من الرسوم المتحركة ، يرضى الكبار قبل الصغار ، لأنه يخاطب جانب الطفولة عند الجميع، فقد كان سندباد فرج يحمل داخله براءة الطفولة ، التي ظلت كامنة ، لم تفسدها

التجارب المريرة ،ولا تنكر الأصدقاء أو كما قال عنه شيخه :" مازالت براءة الصبا في قلب هذا الولد بعد كل ما عاناه ، فما أعجب ذلك".

يبدو المؤلف في تلك القصص طفوليا تلقائيا ، ولكن عن خبرة وحنكة ، فهو يعرف كيف يسكب قطراته :متى وأين يرضي في الكبير فضوله ، ويرضي في الصغير براءته ، فتتعانق المعرفة مع البراءة .

الحركة في سندباد فرج ليست للبهجة ، وليست أشبه بالرسوم المتحركة إلا في المظهر فقط ،لأن وراءها نغمة قدرية ، ويبدو السندباد خلال الرواية كأنه معلق بين إصبعين من أصابع الرحمن ، يقلبهما أنى شاء ، انه مشدود إلى تلك القوة الخفية ، تحركه النداءات والأسرار ، يبدو ملسوعا قلقا ، ولكن دون أن يصل إلى حد التوتر والسخط ، فهو قلق محكوم بالوسطية ، وخلال عنصر التوكل ، الذي يضفي عليه السكينة والرضا بقدره .

ان هذه النغمة القدرية هي نتيجة للقوة العليا التي تشكل مصير الإنسان ، ولا تتركه وحده يعتمد على قدراته الذاتية ، ونريد أن نضيف إليه الآن انعكاس هذه الحركة على "الصيغة اللغوية" ، ي أسلوب الرواية فجاءت جملها قصيرة لاهثة مليئة بمفردات المفاجأة من مثل : فجأة ومفاجئ ، وللوهلة الأولى واقتحم وأيضا بأدوات التعجب ، والاستغاثة مثل :

" فما أعجب ذلك ".

" ولكن شيئا ما ضربني على وجهي ".

" فهتفت بصوت مبحوح : النجدة ".

"كنا في سمر وضحك وطرب، ولكن صبيحه "

" وأخذتني الغشية ".

" وخطفت قلوبنا المفاجأة ".
" فإذا الجند أحاطوا بي ".
" فما رأيت إلا باب القاعة يفتح على مصراعيه ، وتدخل حياة".
" فما سمعنا إلا باب القاعة يفتح عنوة ، ويظهر فيه الدلال ".
" فما راعني إلا طائر هائل يصفق بجناحيه ".
وتتناثر مثل تلك الجمل المليئة بالأدوات المشحونة ، فتجسد عنصر المفاجأة ، وهو عنصر يخضع لقوة عليا ، تحركه من إصبع إلى إصبع ، ولكنها ليست قوة غاشمة عابثة ، لأنها ترعى الإنسان الموعود ، والذي يحمل في داخله قلبا نقيا ، وبراءة مثل براءة الأطفال ، وتلقنه الدرس بحكمة وبقدر ، وتهيئه لدوره المنتظر.
ألفريد فرج لا يقلد الليالي ولا يستوحيها ، بمعنى انه لا يعيدها في ثوبها القديم ، كما يفعل كهنة الماضي ، ولا يؤول لها في رموز فلسفية كما يفعل عباد الغرب ، انه ببساطة يخلق لياليه الخاصة .
هو حقا يستخدم مادته من مغامرات السندباد كما روتها شهرزاد. ولكنه بعد أن يدخلها في معمله ويضيف إليها أحداثا من صنعه ، من نفس العينة ، وبنفس المقدار ، ويمزج الجميع في هيئة جديدة ، هي سندباد فرج ، ينطلق من القديم ،ويختلف عنه ولكن لا يعارضه ، فالروح واحدة والثوب الخارجي واحد .
ان فصل " قسمة الكنز" مثلا ينطلق من مادة المغامرة التي قام بها السندباد في ليالي شهرزاد نحو جبل المغناطيس ، ولكنه يضيف إليها مغامرات الرفاق بعد أن نجوا ، ووصلوا إلى الشاطئ ، ووجدوا الأموال والكنوز

التي تركها أصحابها ، ولكن المغامرات الجديدة لا تختلف فـي نكهتهـا عـن المغـامرات القديمـة نفـس الطريقـة ، ولا يخرج عن رؤية حضارته التي تزهد في المال وتنفر من الجشع :

" ها أنا أسبح في النهر فوق كنوز قارون ،ولا أملك نفسـي التـي تجـيش بالقشـعريرة، وأنـا أتـذكركم رجـلا فقد حياته فوق هذا الكنز ، وكم من الأصدقاء والرفاق والأبنـاء والأرامل ،يبكون اليوم رجالا ماتوا هنـا ، وهم لا يعرفون تفاهة السبب الذي قتل به أحبابهم ".

وقصة "حياة " مختلفة من أولها إلى آخرها ، ولكنها مع ذلك ليست مختلفة ، لأنها تخضع لمنطق الليالي في ثوبها القديم ،فحياة مثل هند وسلامة وغيرهن مما تزخر بهـن الكتـب القديمـة مـن أمثـال مصـارع العشـاق وتـزيين الأسواق . ولكن ألفريد فرج يدمجها في نسيج الرواية ،فلا تحس أنها مختلقة أو مصنوعة .

إنهـا تخضـع لمنطـق الشكل الأصيل وتقف عند حدود قصـص الحـب ، ومـا تثيـره مـن مشـاعر أو انفعـالات ، ولكنها على أي حال لا يخرج بها المؤلف عن مجال هذا الوجود الأدبي ، إلـى مجـال الفلسفة والرمز وحين يحس المؤلف في فصل "عودة حياة" انـه يقتـرب بهـا إلـى عتبات الرومانتيكية ، وانه يرمز بها إلى العاطفة التي تتغلب على العقل ، فانه يفر من ذلك بسرعة ، ويعود إلى لياليه وغنائه وشعره ، والى أحضان حبيبته ، وابنه الذي بشر به الساعة ، ويعتبره هديته الغالية .

ليسـت قصـة حيـاة مثـل قصـص الحـب الأخـرى فـي الرواية التاريخيـة التـي تستبد بالساحة ، وتصـرف القـارئ عن الأحـداث التاريخيـة ، وتغرقـه فـي جو مـن الرومانسية

والمتعة ، وقد يصل بها الأمر كما هو الحال مع جورجي زيدان إلى تشويه التاريخ ، وتحويل الأبطال إلى دمية في يد النساء ، إنها قصة من داخل البيت ومندمجة مع السياق العام .

وما قلته عن قصة حياة ، أو عن جبل المغناطيس ، يمكن أن أقوله عن كل فصول الكتاب ،مغامرات مصنوعة لا تختلف في روحها عن مغامرات السندباد ترويها شهرزاد في نفس الإبهار والأحداث والحوار والنكهة ، وسائر الظلال إنها رواية منتمية ، تأتي من داخل البيت ، وكل ما فيها مصنوع من البيئة المحلية ، الأخشاب والمادة والتراب والطين ، حتى البنائين والفعلة ، وتكون النتيجة بيتا من واقع البيئة ، يحس الإنسان بأنه من صنعه ، وبأنه من سكانه ويتحرك على راحته ، وتربطه ألفة بهذا البيت ، فلا توجد المدفأة الانجليزية ولا الستائر الغامقة ، ولا المدخنة ، ولا بيت الكلاب والخنازير ، ولا تكييف الهواء ، فكل شئ يتفاعل مع الطبيعة حوله ، والبناء يستغل حركة الرياح حوله ، وانكسار الضوء وحركة الظلال ، وملاقف الهواء ، في تشييد بيت يندمج في البيئة ويتبادل معها الدفء والظل والحنان .

ان سياق الجنس الأدبي يفرض مقتضياته على بنية الكتاب ، وينعكس في مظاهر عديدة تتخلل الرواية ، ويمكن أن نضرب المثال بثلاثة مظاهر هي :

الأول :صورة خارجية لمنهج التأليف الأدبي كما ارتضاه القدماء ، وهو منهج شرحناه في فصل الأدب من الكتاب الثاني ، وطبقناه على المقامات في فصل " الشكل الأصيل" من الكتاب الرابع .

سندباد فرج يعتمد على الراوية ، ويميل إلى السرد ، وتستخدم ضمير المتكلم كما كان يفعل سندباد شهرزاد ، وهي تنتقل من الجد إلى الهزل ، ومن الحكمة إلى الغباء كما في فصل "جوهرة".

ان القدماء تعمدوا هذا المنهج ، ونصوا عليه في المقدمة ، أو فيما يسمونه "خطبة الكتاب" بقصد صرف الملل عن القارئ أو بقصد ما يسمونه "الاحماض" وهو أن تنتقل البعير من عشب إلى عشب ، وكذلك القارئ ينتقل ، وهو يحس بالتجدد والنشاط ، فضلا عن أنها تثير متعة الحواس ، دون إسراف في الجوانب العقلية أو التحليلات النفسية ، وكأن القارئ يلتهم قطعة من الفالوذج حلوة المذاق .

الثاني : يتمثل في توظيف الشعر ، فقد كان القدماء يستخدمون الشعر في حكاياتهم القصصية ، يرضون الذوق العربي ، ويستخدمون إمكاناته في مواقف أدبية ،سبق أن شرحتها في كتاب " قصص العشاق النثرية".

ولم يقف ألفريد عند حد استخدام النصوص الشعرية كشواهد أدبية بل وظفها بطريقة تلقائية ، فتأتي متلبسة بالسياق ، وكأنها ألفت من أجله ، أو ألف هو من أجلها . في الفصل الأول يمر السندباد وبحالتين مختلفتين ، ولكنهما متجاورتان كعادة الفريد في النظر إلى الوجهين يكمل أحدهما الآخر ، كما يكمل وجها العملة أحدهما الآخر .يكون السندباد في الحالة الأولى سعيدا يغني ويخرج مع أصدقائه ، وفجأة ينقلنا المؤلف إلى الحالة الثانية وقد أصبح السندباد فقيرا لا يملك طعام يومه .

ويـأتي الشـعر فيصـاحب كـل حالـة ، ويتلـبس مـع كـل موقف ، ونستمع إلى جوهرة وهي تغني فـي الحالـة الأولـى :

ما كنت إلا حلما   رأته عين في الوسن
ياسمع الفعل ويا   أحسن من كل حسن

ثم نستمع إليها وهي تغني في الحالة الثانية :

سلم الأمر للقضا   فهو للنفس أنفع
كل ما راح وانقضى   ليس بالحزن يرجع

والشـعر فـي كلتـا الحـالتين يـأتي ملتبسـا بموقفـه ، لا نفـور ولا تكلف ، ويحقق وظيفته الفنيـة ، فهـو يـدفع المسـتمعين فـي الحالـة الأولـى إلـى الخـروج عـن وقـارهم ، فيلقـون العمـائم ويصـيحون ويرقصـون ، وكأننـا فـي مجـالس السـمر والمتعـة التي وصفها لنا أبو الفرج في أغانيه ، وهو فـي الحالـة الثانيـة يدفع شهرزاد إلى التأسـي والرضـا بالقضـاء والقدر ، وهكذا الشـعر عنـد فـرج يـأتي فـي موضـعه حتـى فـي بحـوره ، ممـا يجعل ألفريد في هذا الجانب فريدا بين كتاب عصره .

الثالث: عدم الإيغال فالمؤلف يقف عند الطبيعة الخارجيـة ، ولا يوغل إلى ما تحتها فلا يسرف في صراع ولا في رمز ، ولا يجهد قارئه في تحليلات نفسية وتشـقيقات ذهنيـة ، فكـل شـئ يقـدم نفسـه بسـهولة ، ويعـرض ذاتـه كالغانيـة اللعـوب ، ولكنها غانية ليست مبتذلة ولا من بنات الهوى ، إنهـا صـورة جوهرة أو حياة ، تقرض الشعر وتجيد الغنـاء ، وتعـرف متـى تقول ومتى تكف .

ان كل ما في هذا العمل يتناسب مع سياق الجنس الأدبـي ، يقـوم علـى الخفـة ، وهـي خفـة لا تعنـي السـطحية فهـذا مرفـوض فـي عـالم الأدب ، ولكنهـا خفـة بمعنـى الظـرف والسهولة ، كقطعة الشيكولاته تذوب على اللسـان دون جهـد ،

ولا نستطيع أن نتابع انعكاسات هذه الخفة على جوانب سندباد فرج ، ولكن يكفي من باب المثل ،ان نقف عند جانبين أحدهما يتعلق بجانب الدلالة والآخر يتعلق بالعناصر الفنية .

فالدلالة هنا لا توغل في تساؤلات عن عناصر الكون ، ولا في جدل فلسفي عن البيضة والدجاجة ، إنها سهلة تتصف بالحكمة العملية ، التي يستخلصها السندباد من واقع تجاربه ، وتتمشى مع عنصر الحكمة في التراث القصصي ، الذي لا يوغل في التجريديات ولكن يستخلص عناصره من مادة الحياة والخيال يمتزج مع الواقع في وسطية سبق أن شرحناها ونحن نتحدث عن " مفهوم اللذة" في فصل الأدب ، وقلنا انه مفهوم يبدأ من الحس ليصل إلى المطلق ، دون أن يغلب أحدهما على الآخر ، فلو غلب جانب الحس لكان من أهل المادة، ولو غلب جانب المطلق لكان من أهل التصوف من أصحاب وحدة الوجود ، وكلاهما يمثل إيغالا تضيق به الوسطية ، التي تعكس تركيبة الإنسان العربي .

ان للمؤلف حاسته الفنية في التهرب من القضايا الميتافيزيقية ، لأنه يعي جيدا ان هذا لا يتناسب مع مقتضيات الجنس الأدبي ، فالسندباد في فصل " الحياة بعد الموت" يدفن مع زوجه التي ماتت ، كما هي عادة أهل الهند ، ويتحول في مقبرته إلى وحش ،يسطو على الأموات ، ويقتل وينهب ، ويصيبه شئ من التساؤل ينهي به هذا الفصل ويقول :

" إني لم أكن في حياتي أبدا غير هذا الشحاذ الساق الرث الفظ المتوحش المسكين ، أحمل جواهري على كتفي ، وأطلب حياتي من الموت ، وزادي من الجوع ،دمائي من الظمأ ، وسعادتي من الشقاء ، والعدل من الظالمين ، كمن يطلب الماء والزرع من الصخر الصلد ".

يكـاد السـندباد هنـا يلـج إلـى عـالم الفلسـفة ، ويـدخل فـي التساؤلات العبثية ، ويعترض على سنة الله ، وتكاد مغامرات السـندباد تخـرج بـذلك عـن سـياقها المعهـود، ولكـن المؤلـف بحاسته الفنية يتدخل ، فيوقف هذا الفصل عند تلك الأسطر المعدودة ، ويكف عن التساؤلات ، ويأتي الفصل الـذي يليـه " قطرة ماء" وللعنوان دلالته ، فيعاقب السندباد علـى وحشيته ، بل وربما أيضا على فلسفته وتساؤلاته ، فيتوه فـي الصـحراء ، ولا تنفعه كل أمواله من أجل قطرة ماء .

وقلنا ان للعنوان دلالتـه ، إشـارة إلـى أن الحكمـة منتزعـة من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وهي رؤية تحذر من الجشع والتكالب علـى المـادة ، وتـدعو إلـى القناعـة والتواضـع والرضا ، فكل ما في الدنيا من جواهر ومتـاع ، جد السـندباد في الحصول عليه ، لا يساوي قطرة مـاء ، وهذا هو الـدرس الـذي تعلمـه موسـى مـن العبـد الصـالح، فحـين اغتـر موسـى بعلمه أخبره العبد الصالح بأن كل ما حصلـه لا يسـاوي قطـرة ماء يحسوها هذا العصفور من المحيط الواسـع ، وهكذا يفـر المؤلف بسرعة من منطقـة التفلسـف، ويعيد بطلـه بعد تجربـة مريرة إلـى حياة الرضا والقناعة التـي تهدف إليهـا المغـامرات غير تجارب ومغامرات تنتهي بالبطل إلى أن يتعلم الدرس .

أما العناصر الفنيـة فـان كل شـئ فـي الروايـة يتم بخفـة ، سـواء بتصـوير الشخصـية أو رسـم الصـراع ، أو توظيـف الحـوار ، يظلـل كل ذلـك لغـة سـهلة ، كأنهـا لغـة الحكايـات الشعبية التي يحكيها الراوي على المقاهي .

ان الحوار مثلا يأتي امتدادا طبيعيا للموقف الـذي تعيشـه الشخصـيات ، لا ظـلال مفروضـة للمؤلـف ، ولا إسـقاطات معاصـرة ، ولا رمـوز فلسـفية ، ان الحـوار فـي ليـالي نجيب محفوظ يختلف عن ذلك ، فهو حوار من مؤلف يسيطر علـى

الرواية ، ويفرض ظلاله على لغتها وإيحاءاتها الرمزية ، أما هنا فان الجنس الأدبي هو الذي ينطق ، ويتكلم بلغته ، ويعكس دلالاته،وكدت أذكر في هذا الصدد عبارة " موت المؤلف" التي يلهج بها نقاد الحداثة ، ولكنني أمسكت حتى لأفرض على هذا الجنس التلقائي الساذج الكثير من المصطلحات ، وخاصة إذا كانت جارحة وكأننا في حلبة صراع ، ولابد من موت منافس من أجل منافس آخر .

فكل مذهب له أدبه الذي يعكس رؤاه في مواقف حية ، وللتاريخ شواهده الدالة على ذلك ، سواء في القديم أو في الحديث .

كان للفلاسفة المسلمين أدبهم. الذي يتمثل في قصة " حي بن يقظان" وغيرها مما يعكس فلسفتهم ، ويكشف عن مصادرها .

وكان للمتصوفة المسلمين أدبهم الذي يتمثل في " شطحات الصوفية" وغيرها مما يعكس موقفهم من العلاقة بين عالم الأمر وعالم الخلق ، ويكشف عن مصادرهم أيضا .

كذلك لأهل السنة والوسط أدبهم ، الذي يتمثل في الأدعية المأثورة، أو ما يسمونه " رقائق العباد" لأنها تعكس مواقف الخشية والرجاء في علاقة الإنسان بربه ، وشئ من هذا يمكن أن نقوله عن المذاهب السياسية والفكرية والأدبية في العصر الحديث .

فالرأسمالية تمثلت في الواقعية النقدية التي تعكس الحرية الفردية ، وتلقي بظلالها على المسرح والرواية والشعر وغير ذلك من الظواهر الأدبية والفنية ، والماركسية تمثلت في الواقعية الاشتراكية ، التي تفسح المجال للجماهير ، وتفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وقد عكست رؤاها في ظواهر فنية وأدبية .

وللوجوديـة أدبهـا الـذي تمثـل فـي مسـرح سـارتر بنـوع خـاص ، وخـلال مواقـف حيـة متـوترة ، يصـنع منهـا الإنسـان نفسه بنفسه دون سند خـارجي إلا مـن نفسـه ، ولـو سئلت بعد ذلك كله وما هو أدب الوسطية المعاصرة لأجبت بلا تردد انه يتمثل في كتاب " أيام وليالي السندباد" لألفريد فرج .

الخاتمة

يتشكل هذا الكتاب من ثلاثة فصول هي :

١- الشكل التراثي.
٢- الشكل الأوروبي.
٣- الشكل الأصيل .

فالشكل التراثي يمثل البداية ، لأنه يبحث عن الجذور . والشكل الأصيل يمثل النهاية لأنه يبحث عن الهوية . وبينهما يأتي الشكل الأوروبي ليحتل موضوعه المناسب . وهذا يعني تخطيطا جديا للدراسات التي تدور حول القصة القصيرة في مصر والعالم العربي . يختلف عن كثير من الدراسات التي دارت حول هذا الجنس الأدبي مع بداية القرن العشرين.

فقد اعتادت الدراسات الأدبية أن تركز على الشكل الأوروبي ، وتتابع تطور هذا الشكل منذ أن بدأ العرب يستوردونه من أوروبا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين . ومن ثم نرى هذه الدراسات تهتم بنقاط اللقاء بين الحضارتين العربية والأوروبية ، خلال الاحتكاك المباشر بالاستعمار الأوروبي ، وخلال البعثات العربية إلى بلدان الحضارة الأوروبية وتتابع هذه الدراسات تطور القصة القصيرة بشكلها الوافد من أوروبا داخل التربة العربية ، فهي تبدأ بالترجمة والتعريب والتمصير ، ومحاكاة الشكل الأوروبي ، حتى تصل إلى مرحلة التأليف على نسق الشكل الأوروبي ، وهو ما يسمونه بمرحلة التأصيل ، ويعنون بذلك استنبات الشكل الأوروبي في التربة العربية .

وهذه الدراسات تتجاهل الشكل التراثي ، وتبدأ دراسة القصة القصيرة خلال القرنين الأخيرين ، وتمحو من ذاكرتها

ما يزيد على اثني عشر قرنا كان الشكل التراثي خلالها يؤدي رسالته بأمانة . والكثير من نقاد هذه المرحلة ينكرون التراث القصصي ، ويرونه يمثل مرحلة ما قبل الشكل الفني، وهم يقيسون ذلك على تاريخ القصة الأوروبية ، التي يرى نقادها أن مرحلة ما قبل الشكل الفني الذي ارتبط بالواقعية ، هي مرحلة الأساطير وحكايات الجن والعفاريت وقصص الديكامرون ، وكلها تمثل تاريخا للشكل الفني الذي ارتبط بالواقعية وبتحرير المرأة ، وبظهور الطبقة الوسطى ، والحركات الاشتراكية .

وهذا الكتاب يعيد تصحيح الأوضاع ، ويرد للشكل التراثي اعتباره فهو لا يمثل مرحلة تاريخية تمهد لظهور شكل فني ،بل انه تعبير عن حضارة لها رؤيتها وأساليبها الفنية ، وهي ترتبط بالواقع قبل العصر الحديث بقرون ، وقبل تحرير المرأة وظهور الطبقة الوسطى ،وغير ذلك من اصطلاحات وافدة ، ومن ثم فان هذا الكتاب يدرس التراث القصصي من داخله ، ليكتشف مصطلحاته الخاصة وتطوره الفني، وتعبيره عن رؤية حضارته .

ولا يكتفي هذا الكتاب بإعادة الاعتبار للشكل التراثي ، بل انه يتطلع إلى المستقبل ، ليتحدث عن مرحلة ما بعد الشكل الأوروبي ، وهي مرحلة التأصيل ، الذي يقدم له مفهوما خاصا ، يبدأ من الشكل التراثي ، ويتحاور مع الشكل الأوروبي ، ليصل إلى قصة قصيرة معاصرة ، تجمع بين الحاضر والماضي ، وتقدم شكلا أصيلا من منظور عربي ، يجمع بين التراث والمعاصرة ، خلال وجهة نظر مركبة .

عرف العرب القصة القصيرة منذ العصر الجاهلي ، وتواترت على مختلف العصور الأدبية ، تعكس قضايا

العصر السياسية والاجتماعية ، وترضي حاجة المتلقين الوجدانية .

وعرف العرب أيضا الكثير من أنواع القصة القصيرة ، مثل قصص العشاق أو قصص الظرفاء ، أو قصص الكرماء، أو قصص الجان ، وعرفوا أيضا القصص التي تدور حول الرحلات ، أو حول الأدب الصوفي ، أو حول الأخبار التاريخية ، وعرفوا القصة الفلسفية مثل حي بين يقظان ، والقصة الأدبية مثل رسالة الغفران .

وهذا يعني أن هناك جنسا أدبيا يقف جنبا إلى جنب مع الشعر ، ولكن النقاد لم يهتموا بهذا الجنس ، ولم يضعوا له المعايير الأدبية والنقدية.

وقد وقفت عند نوعين من هذه القصص ، أحاول خلالهما أن استنتج بعض المعايير الأدبية والمستنبطة من داخل هذا الجنس دون أن أفرض عليه معايير وافدة والنوعين هما :

١- قصص الحب العذرية .
٢- المقامات .

لم يكن اختياري لهذين النوعين من باب الصدفة، بل لأن كلا منهما قد تخطى الحواجز الجغرافية ، وانتقل إلى الأدب العالمي ، فقصص الحب العالمية انتقلت إلى شعراء التروبادور ، ومنها إلى الرومانتيكية . أما المقامات فقد عبرت أرض الأندلس وانتقلت إلى البلدان الأوروبية، وأسهمت في خلق نوع أدبي يسمى " أدب العيارين والشطار" ، وهو أدب يقوم على عنصر الراوي ، وهو راو فقير ، يتجول في الأماكن الشعبية ، ويحتال من أجل رزقه وعيشه .

ان كل هذا يعني أن الحضارة إذا كانت صادقة ومزدهرة ، فإنها تنتج أدبا أصيلا يعبر عن رؤيتها ، ويعكس آمالها

وآلامها . ولأن لهذا الأدب أصالته وخصوصيته ، فانه ينتقل إلى آداب الأمم الأخرى . ويتفاعل معها ،ان هذه الأنواع الأدبية كانت أصيلة في عصرها ، لأنها تعبر عن تاريخها وثقافتها ، ومع مرور الوقت تحولت إلى تاريخ ،ان بعثها على حالتها القديمة لا يسمى تأصيلا ، لأنها تحتاج إلى وجهة نظر معاصرة ، تنقلها من التاريخ إلى الحياة .

ولكن القصة القصيرة في العصر الحديث ، لم تكن امتدادا لهذا التراث القصصي المتنوع . فقد ولت وجهها شطر أوروبا ، تقتبس منها الأشكال الفنية ، وتحاول أن توفق بينها وبين الحياة العربية الإسلامية . وقد أشرت إلى ثلاث مراحل، تمثل علامات بارزة في مسيرة القصة القصيرة ، التي توجهت نحو أوروبا ، وهذه المراحل الثلاث هي :

١- الشكل التقليدي.
٢- تيار الشعور.
٣- الواقعية الجديدة.

ازدهر الشكل التقليدي في أوائل القرن العشرين على يد أحمد خيري سعيد وصحبه ، ممن كانوا ينشرون في صحيفة الفجر ،ويشكلون مدرسة الفجر ، التي ركزت على فن القصة القصيرة ، ونشرت نماذج منها سواء كانت مترجمة أو معربة ، وعقدت المسابقات حولها ، وأغرت النقاد بالحديث عن ملامحها الفنية .

ولقد اقبل الشباب على هذا الفن الحديث ، الذي يحمل رائحة أوروبا ، فأخذوا يتباهون بالكتابة حوله ، ويلوكون ألسنتهم بأعلام أجنبية ، مثل موباسان وتشيكوف وغيرهم ممن يكتبون القصة القصيرة ، على طريقة ما سماه الأوروبيون بالشكل التقليدي ، وهم يعنون بذلك أن هذا الشكل يمثل امتدادا لتقاليدهم الأدبية والقصصية .

وانتقل هذا الشكل إلى العالم العربي ، ويحمل الاسم نفسه الذي كان يحمله في أوروبا ، مع أنه لم يكن امتدادا للتقاليد العربية ، التي كان يحملها التراث القصصي ، بل كانت انقطاعا عن هذا التراث ، وبداية لمرحلة جديدة ، هي مرحلة التقليد للحضارة الأوروبية في قوالبها الفنية ومذاهبها الأدبية .

وقد ارتبط هذا الشكل في أوروبا بالواقعية النقدية ، وأخذ القاص ينقل مضامينه من الواقع ، وينقد العيوب الأخلاقية والاجتماعية ، ويركز بنوع خاص على صورة المرأة في العصر الحديث ويرصد الانحرافات الجنسية والسلوكية .

هذا من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل فقد قامت القصة القصيرة على فكرة المحاكاة للواقع فالقاص من خلال الشخصيات والحوار والحدث ، يحاول أن يوهم القارئ بأنه يحاكي الواقع ، وشخصية المؤلف تختفي ، ويترك أبطال القصة القصيرة يتحدثون بطريقة غير مباشرة ، وكأنهم يشكلون واقعا يحاول أن يكون صورة للواقع الخارجي ، حتى لو كان ذلك من باب الوهم والخداع .

وانتقل هذا المفهوم إلى القصة القصيرة في العالم العربي ، وحمل مضامينه وملامحه الفنية معه ،وأخذ الكتاب ينقلون من الواقع ، ويركزون بنوع خاص على صورة المرأة وقصة الحب بين الجنسين ، وأجادوا فكرة المحاكاة للواقع الخارجي ، وأخفوا أنفسهم وراء الشخصيات ، فلم يظهر لهم صوت ، ولم يتحدثوا بلغة مباشرة .

ظل هذا الشكل ينمو بالحياة الأدبية في عالمنا العربي ، حتى أصبح له تاريخه وأعلامه ونقاده ، وكتب حوله المقالات والمؤلفات والرسائل الجامعية ، التي أخذت تتابع

تطوره من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن جيل إلى جيل آخر.

ولكن مصر تعرضت لنكسة ١٩٦٧ ، التي هزت وجدان الشباب في ذلك الحين ، فشككوا في الواقع حوله ، وأصاب الشكل التقليدي قدر كبير من هذا التشكك . فتمرد عليه بعض الأدباء ، وبدلا من أن يتجهوا نحو التراث القصصي ، فيستوحوا منه التقاليد الأدبية والفنية ، ويكتشفوا أرضا صلبة يقفون عليها ، اتجهوا هذه المرة أيضا نحو أوروبا ، يستوحون منها شكل تيار الشعور ، وأخذوا يرددون أعلاما مثل جيمس جويس ، ومارسيل بروست ، وفرجينيا وولف ، وفوكنر .

أخلد جيل الستينيات إلى هذا الشكل ، واختلط عندهم بأمراض نفسية واحباطات اجتماعية . ولكن الأجيال التي أتت بعدها هذا الجيل ، لم تجد في هذا الشكل حلا لمشكلات ، بل وجدت فيها انسحابا وبعد عن هذا الواقع ، ومن ثم مالوا إلى ما يمكن أن نسميه بالواقعية الجديدة ، وهي واقعية تختلف عن الواقعية النقدية عند جيل الرواد . فإذا كانت واقعية الرواد تقوم على فكرة المحاكاة للواقع ، وتجعل المؤلف يتخفى وراء شخصياته ، فلا يظهر له صوت فان الواقعية الجديدة اكتشفت أن الواقع لم يجد معه وهم ولا خداع، ولا تستر وراء تيار الشعور ، ومن ثم ارتفع صوتها ، ومالت إلى المباشرة ووضع النقاط على الحروف ، وظهر الراوي أو ضمير المتكلم يعلن أفكاره بسفور ومباشرة .

ولم تكن هذه الواقعية الجديدة امتدادا للواقعية العربية في المقامات ، بل توجهت أيضا نحو أوروبا تستوحي منها ملامحها الفنية ، وتأثرت بنوع خاص بمدرسة ألان روب جرييه ، وطريقته في وصف الظاهرة الخارجية ، وإيثاره

للوصف الدقيق الذي يقوم على التحديد والدقة، والبعد عن العواطف البشرية ، والتأثر بالمناهج العملية المحايدة.

لا تعدم الأمة العريقة بصيص نور ، تلتمسه في نهاية النفق المظلم . اشتدت الأزمة بعد نكسة ١٩٦٧ ، ووقع الأدباء تحت قبضة تيار الشعور ، يلوكون أحزانهم ، ويجترون أمراضهم النفسية ، ويتحدثون عن الإحباط والفشل والوجود الزائد عن اللزوم ، والطفو فوق سطح الأشياء ، وغير ذلك من تعبيرات اقتبسوها من الروايات والكتب المترجمة . ووسط هذا التخبط والحيرة ، بدأ شكل جديد يطل على الساحة الأدبية وهو ما سميته بالشكل الأصيل ، وأعني بوصف الأصالة هنا ، ان هذا الشكل يبدأ من الشكل التراثي ويتحاور مع الشكل الأوروبي ، ليصل إلى شكل ثالث قديم وجديد ، فهو قديم لأنه يتصالح مع التراث القصصي ، وهو جديد لأنه يفيد من انجازات الشكل الأوروبي ، وهو فوق ذلك أصيل لأنه يجمع بين القديم والجديد في أنظومة أخرى .

وقد وقف هذا الكتاب عند رائدين لهذا الشكل الأصيل ، وهما جمال الغيطاني من ناحية ويحي الطاهر من ناحية أخرى .

أما الغيطاني فقد أصدر مجموعته الأولى ي أواخر الستينيات ، تحت عنوان " أوراق شاب عاش منذ ألف عام" ، وقد لفتت أنظار النقاد ، الذين أحسوا بما فيها من أصالة ومعاصرة ، فهي تعتمد على منهج التأليف الأدبي عند العرب وتحس بما فيها من رائحة الكتب القديمة وتعتمد على لغة قريبة من لغة المؤلفات العربية ، فكأنك تقرأ للجاحظ أو لأبي حيان التوحيدي أو لابن إياس ولكن بطريقة معاصرة.

ولم تنقطع صلة الغيطاني بعد ذلك بالتراث القصصي ، وأخذ يعيده لنا في شكل قصصي أصيل وجديد . وامتص

الغيطاني معظم الأنواع الأدبية التراثية ، مثل أدب الرحلات والأدب الصوفي والنوادر الأدبية وكتب التاريخ ، ولم يقع في دائرة التكرار ، فقد أخذ ينوع في قصصه ورواياته بحسب الجنس الأدبي .

وإذا كان الغيطاني رائدا للشكل الأصيل ، الذي يعتمد على التراث التاريخي المكتوب باللغة الفصحة ، فان يحي الطاهر يعد رائدا للشكل الأصيل الذي يعتمد على التراث الشعبي ، والنكتة المصرية ، واللوازم الشعبية .

أصدر يحي الطاهر مجموعته الأولى في أواخر الستينيات تحت عنوان " ثلاث شجيرات تثمر برتقالا " وقد بدا واضحا تأثر يحي الطاهر في تلك المجموعة بألف ليلة وليلة ، وبرز هذا التأثر واضحا في مجموعته " حكايات للأمير حتى ينام" ، فإننا نجد في هذه المجموعة روح ألف ليلة وليلة واضحا في العناوين والمفردات والأساليب والخيال ، وغير ذلك من عناصر حملها الكثير من الإسقاطات المعاصرة .

وأخذ الأدباء بعد ذلك يقدمون القصص القصيرة التي تعتمد على الشكل الأصيل ، سواء كان في صورته التاريخية أو الشعبية . ولكن هذا الشكل ظل محصورا في أفراد قليلين ولم يصل إلى حد الظاهرة العامة . ربما لأن الحركة الأدبية بعد الستينيات أصبحت راكدة ، لا تسمح بالرأي والرأي الآخر . وربما لأن الأدباء المبدعين لم يباشروا قراءة التراث بأنفسهم ، ولم يعنوا أنفسهم بفك ألغازها ، واكتفوا بالقليل السهل ، الذي يقدمه لهم المستشرقون والأدباء المعاصرون . وربما لأن النقاد لم ينتبهوا لأهمية هذا الشكل ، ولم يستخلصوا مصطلحاته النقدية من داخله أو ربما وهذا هو الأهم لأن المفكرين بوجه عام في تلك الفترة فقدوا الثقة في

تـاريخهم وتـراثهم ، واكتفـوا بالقوالـب الجـاهزة سلفا ، مـرة يأخذون من الماضي وأخرى يقتبسونها من أوروبـا ولـم يعنـوا أنفسهم بالبحـث عـن الأصـالة ، لأنهـا تعنـي فـي نهايـة الأمـر المسئولية والتغيـر ، وهـم لا يريـدون مسئولية ولا يتطلعـون إلى تغير . ان العبيد ثاروا على سبارتاكورس ، لأنه أخرجهم من جنة السادة ، وأوقعهم في جحيم المسئولية .

لـم يعـالج المؤلـف القصـة القصـيرة فـي مـوازاة القصـة الأوروبيـة ، ولـم يطبـق تـاريخ القصـة الأوروبيـة وأعلامهـا ومصطلحاتها علـى القصـة العربيـة ، كمـا اعتـادت الدراسـات التقليدية التي تدرس القصة القصيرة منذ أن دخلت إلـى البيئـة العربيـة ، وتتـابع تاريخهـا وتطورهـا فـي تلـك البيئـة ، حتـى وصـلت إلــى مـا تسـميه بمرحلــة تأصـيل الشـكل التقليـدي واستنباته في التربة العربية ، ولكنه عالج القصة القصيرة من منظـور الوسـطية ، كمـا يـدل عنـوان هـذا الكتـاب " الوسـطية والقصة القصيرة".

ان دراسة القصة القصيرة من منظـور الوسـطية ، يعنـي تهيئـة المهـاد النظـري ، الـذي يعطـي للقصـة القصـيرة امتـدادا تاريخيـا ، يشـمل الأزمنــة الثلاثــة ، الماضــي والحاضــر والمستقبل . والقصـة القصـيرة فـي هـذه الحالـة لا تقـف عنـد مرحلة الحاضر ، التي تركز على الشكل الأوروبي، وتدرسـه منقطعـا عـن الماضـي والمستقبل ، ولكنهـا تدرسـه ممتـدا إلـى الماضـي فـي مرحلــة البحـث عـن الجـذور ، وتدرســه فـي الحاضر في مرحلة الحوار مع الآخر ، وتدرسه في المستقبل في مرحلة مـا أسميه بالتأصيل ، بمعنـى الجمع بين الماضـي والحاضر إرهاصا بالمستقبل الذي تتحقق فيه الهوية .

كتــب المؤلـف الجـزء الثالـث مـن موسـوعة الوسـطية العربية تحت عنوان " نحو وسطية معاصرة"، وتحدث فيـه

عن النموذج الإسلامي ، وعن النموذج الأوروبي ، وتتطلع فيه نحو وسطية معاصرة ، تتبع تاريخها عند زكي نجيب محمود ، وجمال حمدان ، وتوفيق الحكيم، ومحمد جابر الأنصاري ، وغيرهم ممن يمثلون إرهاصا لمرحلة الوسطية المعاصرة .

وجاء هذا الكتاب ليعالج القصة القصيرة في موازاة الوسطية المعاصرة ، فتحدث فيه مؤلفه عن الشكل التراثي ، وعن الشكل الأوروبي ، وتتطلع فيه نحو الشكل الأصيل للقصة القصيرة .

وأدى هذا المهاد النظري الذي يركز على الوسطية إلى نتيجة حتمية ، تتمثل في الخصوصية ، التي تقترح للقصة القصيرة شكلا أصيلا ، فيه بصمات الماضي ، ورائحة الكتب القديمة ، ويرنو في نهاية الأمر إلى شكل أصيل ، يرضي وجدان القارئ المعاصر ويحس فيه أنه يتعامل مع تاريخه وثقافته .

ان كل ذلك يعدل من المناهج التقليدية التي اعتادتها الدراسات التي تركز على الشكل الأوروبي ، وتغير مسيرة هذه الدراسات إلى منهج آخر يضع القصة القصيرة في إطارها الشامل ، ويخلصها من التغريب في موضوعاتها وملامحها الفنية .

ان ما ذكره "جب" في دراسته المبكرة تحت عنوان " الرواية المصرية" والتي نشرها في مجلة " الدراسات الأفريقية والشرقية" أقول ان ما ذكره جب عن ان الرواية المصرية تعيش على مائدة الرواية الأوروبية ، وأنها لا يمكن أن تتحقق لها هويتها إلا إذا عادت إلى صحن الأزهر الشريف، ان هذا ينطبق إلى حد كبير على القصة القصيرة ،

فهي لا يمكن أن تتحقق لها خصوصيتها إلا إذا عادت إلى تاريخها وثقافتها .

والمؤلف معني كثيرا بالبحث عن الخصوصية ، في معظم دراساته ومؤلفاته . فهو في كتابه " قصص العشاق النثرية" يدرس القصة التراثية من داخلها دون أن يفرض عليها مصطلحات معاصرة ، وبذلك تميزت القصة العربية القديمة عن القصة الأوروبية ، وأصبحت لها خصوصيتها في الملامح والمضامين ، وهو في كتابه " الأدب المقارن من منظور الأدب العربي" يدرس الأدب المقارن من واقع تاريخ الأدب العربي ، وبذلك توصل إلى اقتراح منهج جديد لدراسة الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، وبذلك تميز الأدب المقارن عند العرب ، عن الأدب المقارن في فرنسا والعالم الأوروبي ، وهو في كتابه " نقاد الحداثة وموت القارئ" ، يعود بالاتجاهات الشكلية المعاصرة إلى جذورها في البلاغة العربية ، وبذلك تميز النقد الأدبي عن المدراس الشكلية التي لها مصادرها في الآداب الأوروبية ، مثل البنائية والتفكيكية والأسلوبية وعلم الدلالات وعلم العلامات . وهو في كتابه " نحو رواية عربية" يبحث عن رواية عربية أصيلة ومعاصرة ، وقد قدم لها نموذجا تطبيقيا ، يتمثل في رواية" حلم ليلة القدر".

والمؤلف يعي تماما أن الخصوصية هي الطريق الأمثل لتشكيل الحضارة المعاصرة ، فبدونها تصبح الحضارة هلامية ، تنداح في غيرها ، وتفقد هويتها في خضم الحضارات الكبيرة .ومع الخصوصية يصبح للحضارة وجودها ، وتستطيع أن تحاور الحضارات الأخرى في ثقة تامة .

ان الخصوصية هي التي تفصل بين مجتمع وآخر في العصر الحديث حينما زرت الصين وجد المجتمع هناك من يتشبث بخصوصيته ، فاللافتات لا تحمل الأسماء الأوروبية ، والصيدليات تعطي ركنا كبيرا للدواء الصيني القائم على الأعشاب ، والأوبرات تقدم الأساطير الصينية في قالب خاص بها ، والحرية الجنسية والتشبث بالأزياء الأوروبية ، وتقليد الحياة الأمريكية غير موجود هناك .

والأمر يختلف مع المجتمع العربي في العصر الحديث ، ان الخليج معروف بتقاليده وعاداته الصارمة ، ومع ذلك فان مدنه تشبه المدن الأمريكية ، في المطعم والمشرب والشوارع والسيارات وأجهزة الإعلام ، ان التقاليد العربية تختفي ، ولا يتبقى منها سوى مظهر شكلي ، يتمثل في الجلباب والعقال.

وفي مصر ، بلد الأزهر الشريف ، لا تزال عقدة الخواجة ماثلة ، منذ أيام الاستعمار الانجليزي ، بل إنها ازدادت مع الاستعمار الأمريكي الجديد ، فاللافتات مكتوبة باللغات الأجنبية ومدارس اللغات انتشرت ، والجامعات تنافس الجامعات الحكومية وتتغلب عليها .

ان المؤلف في ظل هذا الواقع يعرف تمام المعرفة أن الطريق طويل وشاق ، أمام تحقيق الخصوصية والهوية ، فهناك أجيال كثيرة تربت بالمدارس والجامعات ، التي تعود بكل شئ إلى المصادر الأوروبية ، حتى وصلنا إلى اقتناع بأننا لا نصلح وحدنا لتشكيل حضارتنا المعاصرة ، وأن تراثنا لا يستطيع أن يمدنا بالأدوات اللازمة لتحقيق حضارة معاصرة ، ان الأمر يحتاج إلى منهج جديد ، نعيد فيه تخطيط العلوم والآداب والثقافة من خلال واقعنا وبأنفسنا . قد يحتاج هذا إلى وقت طويل ، ولكن الوعي بالمشكلة يجعل النتائج مضمونة ، فقط علينا أن نبدأ والله معنا ، وهو نعم المولى ونعم النصير .

الفهرست

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٢
الفصل الأول الشكل التراثي والبحث عن الجذور طرف أول	١٤
الفصل الثاني الشكل الأوروبي ومرحلة التغريب طرف ثان	٩١
الفصل الثالث الشكل الأصيل والبحث عن الهوية تصالح الطرفين	١٦٥
الخاتمة	٢٢٢

نبذة ظهر الغلاف

ظهرت حتى الآن سبعة أجزاء من موسوعة الوسطية العربية ، تضافرت جميعها على تقديم صورة متكاملة لمذهب الوسطية العربية ، في ملامحها الفنية التي شكلها عطاء المكان ، ونقلها الإسلام إلى التاريخ والعالمية ، وفي تطورها التاريخي من البداية حتى العصر الحديث . وفي تطبيقاتها الأدبية والفكرية والفنية والسلوكية والمنهجية واللغوية ، وغير ذلك مما شكل حضارة إنسانية ذات خصوصية بارزة ، تحاورت مع الحضارات الأخرى أخذا وعطاء .

ويأتي هذا الجزء السابع ليواصل مسيرة التطبيق ، وليبحث القصة القصيرة من منظور الوسطية ، وليصل إلى الشكل الأصيل للقصة القصيرة ، بعد أن تحاورت مع الشكل التراثي كطرف أول ، ومع الشكل الأوروبي كطرف ثان .

ارتفعت في الآونة الأخيرة نغمة الدعوة إلى الوسطية العربية الإسلامية ، ورددتها أجهزة الإعلام ، وجاهر بها علماء الدين فوق المنابر ، ونادى بها الباحثون في المؤتمرات والندوات ، وتأتي هذه الموسوعة فتحيل كل هذه العواطف الطيبة والنيات الحسنة إلى بناء علمي متناسق ، يقوم به أبناء مدرسة الوسطية في مصر ، في أجزاء كثيرة لا نعرف كم عددها ، لأنها مفتوحة على أبواب التاريخ ، تحاول باختلاف مناحيها ، أن تقبض على مذهب عربي حديث متكامل الأركان ، ويحمينا من استعارة المذاهب الأخرى ، التي لا تتفق مع تاريخنا وثقافتنا .